ISSN 0717-6058

PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

ANALES DE LITERATURA CHILENA

AÑO 22 • DICIEMBRE 2021 • NÚMERO 36



CENTRO DE ESTUDIOS DE LITERATURA CHILENA
FACULTAD DE LETRAS

Anales de Literatura Chilena 36 (diciembre 2021)

Pontificia Universidad Católica de Chile

Ignacio Sánchez
Rector

Facultad de Letras

Patricio Lizama
Decano

Esta revista recibe el apoyo de Bibliotecas U.C.

Motivo de la portada

Piedras Iluminadas. Óleo sobre tela de Mario Toral (1990).

Anales de literatura chilena N.º 36, diciembre 2021

Director fundador
Cedomil Goic
Pontificia Universidad Católica de Chile

Director
Pedro Lastra
Pontificia Universidad Católica de Chile

Comité editorial

Sarissa Carneiro
Pontificia Universidad Católica de Chile
Luis Correa-Díaz
University of Georgia, EE.UU.
Roberto Onell H.
Pontificia Universidad Católica de Chile
Allison Ramay
Pontificia Universidad Católica de Chile

Comité de consultores

Niall Binns
Universidad Complutense, España
Fabienne Bradu
Universidad Autónoma de México
Iván Carrasco
Universidad Austral de Chile
Juan Durán Luzio
Universidad Nacional, Costa Rica
Miguel Gomes
University of Connecticut, Storrs, EE.UU.
Óscar Hahn
University of Iowa, EE.UU.
Hernán Loyola
Universitá de Sassari, Italia
Marco Martos
Universidad de San Marcos, Perú
Selena Millares
Universidad Autónoma de Madrid, España
Silvia Nagy-Zekmi
Villanova University, EE.UU.
Marcelo Pellegrini
University of Wisconsin-Madison EE.UU
Mario Rodríguez
Universidad de Concepción, Chile
Grínor Rojo
Universidad de Chile
Carmen Ruiz Barrionuevo
Universidad de Salamanca, España
Adriana Valdés
Universidad de Chile

Asistente de redacción
Rodrigo Bobadilla
Pontificia Universidad Católica de Chile

PERIODICIDAD: semestral
Prohibida la reproducción total o parcial del contenido de este número sin autorización.
Valor de la suscripción: Chile: $20.000. Países hispanoamericanos: US$30.
EE.UU. y países europeos: US$45. Incluye flete aéreo.
Motivo de la portada: *Piedras Iluminadas*. Óleo sobre tela de Mario Toral (1990).

Correspondencia
La correspondencia sobre suscripción, canje, pedidos u otros debe dirigirse a nombre del director de *Anales de Literatura Chilena*, Centro de Estudios de Literatura Chilena de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Campus San Joaquín, Avda. Vicuña Mackenna 4860, CP782-0436, Santiago de Chile. E-mail: parriola@uc.cl Teléfono (56-2) 22354-7885
Secretaria administrativa: Pamela Arriola Navarro.

www.analesliteraturachilena.letras.uc.cl

Anales de Literatura Chilena es una publicación del Centro de Estudios de Literatura Chilena de la Pontificia Universidad Católica de Chile (CELICH), cuyos objetivos principales son el estudio, la investigación, la difusión y la conservación del patrimonio de la literatura chilena. De acuerdo con estos propósitos, se incluyen en sus páginas artículos, notas, documentos y reseñas sobre todos los géneros literarios, tradicionales y modernos: poesía, narrativa, dramaturgia, ensayo, memorias, etc. La revista aparece semestralmente, en los meses de junio y diciembre.

Anales de Literatura Chilena está dirigida a académicos, profesores, escritores y a un público lector preocupado por las cuestiones propias del trabajo crítico.

Anales de Literatura Chilena busca estimular el pensamiento crítico en una dimensión que también permita establecer y mantener un diálogo productivo con los estudiosos de los demás países hispanoamericanos y de la literatura hispánica en general.

*****

Anales de Literatura Chilena is published by the Centre of Chilean Literature Studies (CELICH) from the Pontificia Universidad Católica de Chile.

The main objectives of the journal are the study, research, spreading out and preservation of the Chilean literature patrimony.

According to its purpose, it includes articles, notes, documents and reviews, regarding traditional and modern literary genres: poetry, narrative, drama, essay, memoirs, among others.

The journal is published twice a year, in June and in December.

Anales de Literatura Chilena is directed towards academics, teachers, writers and general readership who are concerned with literary critical activity.

Anales de Literatura Chilena seeks to stimulate critical thinking, as well as facilitate the establishment, maintenance and fostering of a productive dialogue with the people of letters from the rest of the Hispanic-American countries and with Hispanic literature in general.

La revista *Anales de Literatura Chilena* está indizada en las siguientes bases de datos: SCOPUS. Elsevier. / Arts and Humanities Citation Index. Thomson Reuters (ISI). / Current Contents-Arts & Humanities. Thomson Reuters (ISI). / MLA International Bibliography. Modern Language Association. / DIALNET. Universidad de La Rioja, España. / HAPI Latin American Journal Articles. UCLA's International Institute. / LATINDEX. Universidad Nacional Autónoma de México. / The Serials Directory. EBSCO

ISSN 0717-6058

Pontificia Universidad Católica de Chile

Anales de Literatura Chilena

Año 22 • diciembre 2021 • Número 36

SUMARIO

La Dirección — Presentación 9

I. ARTÍCULOS

Artículos

Claudio Rolle — Manuel Lacunza y la voluntad de comprender 17

Verónica Ramírez y Patricio Leyton — Gabriela Mistral y su lectura de Camille Flammarion: ciencia, religión y educación (1904-1908 37

Nibaldo acero — Equilibrio y embriaguez en *Ayer* de Juan Emar: la pintura como instinto de supervivencia 57

Luis Horta Canales — De Lafourcade a Ruiz: comuniones y polaridades a partir de *Palomita blanca* 77

Ismael Gavilán — La singularidad de la autorreflexión ensayística. *La palabra quebrada* de Martín Cerda como poética del ensayo 95

Braulio Fernández B. y Zenaida Suárez M. — Y "el lobo bautista me dio alcance". Una relectura de *Lobos y ovejas* de Manuel Silva Acevedo 115

Niels Rivas Nielsen — Plagio del silencio: Soledad Fariña pronuncia las palabras no escritas de Clarice Lispector 135

María Claudia Macías — De Rimbaud a Lalo Cura en la narrativa de Bolaño: la herida que no cierra............................. 153

César Díaz-Cid — La obra literaria de Carlos Franz: Santiago de Chile en formato ensayo y la segunda persona como estrategia estética 173

Roberto Aedo — *El espíritu del valle no muere, a saber, la hembra oscura*: algunos rasgos fundamentales de la tradición china en la poesía chilena 187

Dosier Marta Brunet (1897-1967)

(coordinado por Antonia Viu Bottini)

Antonia Viu — Presentación Dosier Marta Brunet........................ 213

Colaboran:

Osvaldo Carvajal M. – Lorena Amaro Castro

Claudia Darrigrandi – Pablo Concha Ferreccio

Natalia Cisterna Jara – Antonia Viu

II. NOTAS Y DOCUMENTOS

1. NOTAS

Verónica Zondek D. — Flor de cultivo 331

Patricio Lizama A. — Sara Malvar en París: artistas, redes y exposiciones.. 345

2. DOCUMENTOS

IVÁN JAKSIĆ — Andrés Bello y el surgimiento de las repúblicas hispanoamericanas 357

MARCELO PELLEGRINI — José Martí y la Patagonia..................................... 363

MARÍA TERESA CÁRDENAS — Entrevista a Hernán Valdés: el largo exilio de un autor imprescindible.. 367

III. RESEÑAS

MANUEL ROJAS (Hugo Herrera Pardo) – MARÍA MONVEL (Víctor Campos)

PABLO NERUDA (Darío Oses) – PEPITA TURINA (Luisa Aedo)

EUGENIO MIMICA (Juan Antonio Massone) – DIEGO ALFARO PALMA (Matías Hermosilla)

ANALES DE LITERATURA CHILENA 36 (Diciembre 2021) ISSN 0717-6058

PRESENTACIÓN

ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 22, diciembre 2021, número 36, 11-14
ISSN 0717-6058

PRESENTACIÓN

El artículo inicial, de Claudio Rolle, es una interesante propuesta de lectura de la tradición escatológica para acercarse a la originalidad del tema tratado por Manuel Lacunza en su famosa y polémica obra milenarista, escrita en el siglo XVIII durante el "extrañamiento" de la orden jesuita. Verónica Ramírez y Patricio Leyton analizan y destacan la importancia de la lectura que Gabriela Mistral hizo del astrónomo y divulgador Camille Flammarion a comienzos del siglo XX, según lo demuestran los textos periodísticos que la poeta publicó en la prensa de La Serena entre 1904 y 1908. Nibaldo Acero reflexiona sobre conceptos estéticos presentes en algunos capítulos de la novela *Ayer*, de Juan Emar, orbitando en su recorrido lo que denomina como "paisaje interno" de un artista. Luis Horta estudia la relación con lo popular según las singulares versiones y variaciones de un mismo tema según sean de diversos sus registros originales: novela y cine en este caso. Un penetrante estudio del libro de ensayos *La palabra quebrada*, de Martín Cerda, le permite a Ismael Gavilán proponer una novedosa "poética" del género, de la que la obra en cuestión es un ejemplo señero. Zenaida Suárez y Braulio Fernández dilucidan en estas páginas la raíz intertextual de la obra poética de Manuel Silva, *Lobos y ovejas*, y establecen su claro fundamento cristiano. Niels Rivas analiza una de las últimas obras de Soledad Fariña desde el punto de vista de lo que define como "apropiación e intervención de textos preexistentes", con lo que la poeta logra una singular y sugestiva expresión a partir de una creativa lectura del silencio en escritos de Clarice Lispector. María Claudia Macías considera la presencia de Rimbaud en el imaginario de Roberto Bolaño, atendiendo principalmente a la temática de la violencia, por ejemplo en la configuración del personaje Lalo Cura en tres de las novelas del escritor chileno. César Díaz-Cid comenta tres obras de Carlos Franz, vinculando el ensayo *La muralla enterrada* con las propuestas estéticas que advierte en su narrativa, ejemplificada aquí con *Almuerzo de vampiros* y *Si me vieras con tus ojos*. Roberto Aedo incursiona en una sugerente relación de dos distantes manifestaciones poéticas como son la poesía china y la chilena, más visible sobre todo en los últimos años del siglo XX, y avizora una futura y más productiva cercanía.

El dosier sobre Marta Brunet (1897-1967) coordinado por Antonia Viu Bottini, se nos presenta como un homenaje al mismo tiempo novedoso e invitador. Es cierto que la figura de la gran escritora siempre estuvo presente entre nosotros, como la significativa personalidad que era, y esto desde su aparición en la escena literaria nacional

en 1923 con *Montaña adentro*, pero con las excepciones de trabajos o ediciones que se le han dedicado en el último tiempo, faltaba la suma integradora que ha empezado a difundirse en estos años. Este dosier, tan cuidadosa y sabiamente dispuesto por Antonia Viu, abrirá nuevas avenidas de lectura y valoración e incitará a una mayor frecuentación de tan singular como versátil creación literaria. Las autoras y autores que concurren a este homenaje son Osvaldo Carvajal M., Lorena Amaro Castro, Claudia Darrigrandi, Pablo Concha Ferreccio, Natalia Cisterna Jara y la coordinadora, quien finaliza esta entrega con un informado texto sobre las "Trayectorias editoriales de la novela *Bestia dañina* (1926)", escrito en colaboración con Osvaldo Carvajal. Se incluye asimismo un apartado de imágenes documentales.

En la sección *Notas* incluimos dos novedosos aportes, debidos a Verónica Zondek y a Patricio Lizama. En el primero de ellos, titulado *Flor de cultivo* se ilustran con seguro acopio documental, los años formativos de Gabriela Mistral, desde las complejas experiencias de su niñez y el liberador proceso que fue para ella el encuentro y el trato con personalidades estimulantes de su medio, que animaron sus primeras lecturas y generaron en ella la más viva y creciente curiosidad; en fin, cuanto le permitió desarrollar los múltiples intereses que hicieron de ella la personalidad extraordinaria que iba a ser. La segunda nota se debe a P. Lizama y se refiere a una de las figuras sobresalientes del periodo inicial de la vanguardia artística en Chile: se trata de Sara Malvar, pintora y escritora de gran talento, que vivió la experiencia europea de las grandes transformaciones artísticas y contribuyó posteriormente a difundir en Chile, con su ejemplo creativo y con su participación activa en diversos medios nacionales, el significado y el alcance de las nuevas concepciones del arte y del artista. Confiamos en que estas páginas sobre una presencia sobresaliente en nuestro medio y ahora muy poco conocida, despierte un genuino interés por conocer y valorar una personalidad y una obra verdaderamente meritorias.

En la sección *Documentos* se incluyen textos de Andrés Bello y de José Martí, presentados por Iván Jaksić y Marcelo Pellegrini. El primero se refiere a un asunto de notoria y general importancia, aunque su datación sea 1836. Como lo señala I. Jaksić en su nota introductoria, su interés reside en el hecho de que en ese año las elecciones presidenciales ocurrieron en un orden para él muy estimable. La serena reflexión de Bello en tan lejano contexto habrá de concitar, según esperamos, el interés de muchos lectores de hoy. La breve nota de José Martí es igualmente llamativa en nuestra actualidad, pues se refiere a un aspecto que ha suscitado variadas especulaciones desde muy antiguo, cuando se trata de considerar el origen del topónimo Patagonia. La nota de Martí, destinada a los lectores hispanoamericanos residentes en Estados Unidos para quienes escribía, resume una de las posiciones debatidas por esos años, y aunque no es más que la reseña de una reseña revela asimismo la pasión por lo hispanoamericano que hace de sus escritos la expresión de un fervor que lo animó toda su vida.

La entrevista a Hernán Valdés (1934) realizada por María Teresa Cárdenas trae a la presencia de sus lectores chilenos a una personalidad distanciada desde hace muchos años de la escena literaria nacional, aunque su obra testimonial y narrativa concita un interés insoslayable y siempre renovado para muchos lectores del país. H. Valdés, poeta y narrador perteneciente a la llamada generación del 50 y en la que tuvo una participación sobresaliente hasta 1973, tiene aún mucho que decirnos, como se advertirá en seguida en este importante diálogo.

En la sección *Reseñas* se publican seis recensiones: María José Barros y Pía Gutiérrez. eds. *Manuel Rojas. Una oscura y radiante vida. Nuevas lecturas y aproximaciones*, por Hugo Herrera Pardo; María Monvel: *La dicha no tiene fin*. Antología, por Víctor Campos; Pablo Neruda: *Poesía completa*. 5 vols., por Darío Oses; Pepita Turina: *La mujer que no quiso ver el sol y otros cuentos*, por Luisa Aedo; Eugenio Mimica: *Un adiós al desencanto*, por Juan Antonio Massone, y Diego Alfaro: *Tordo*, por Matías Hermosilla.

* * *

Con este número 36 llega a su término nuestra dirección de *Anales de Literatura Chilena*, iniciada en el número 11 (junio de 2009).

En estos trece años han aparecido 26 entregas de la revista, y aunque no es la hora de hacer un recuento de sus logros y de sus falencias –aunque sin duda las hay– es sí el momento oportuno para expresar nuestra gratitud a las autoridades de la Pontificia Universidad Católica de Chile y de la Facultad de Letras, que siempre nos alentaron para llevar a su mejor fin la tarea que nos fue encomendada.

En primer lugar, señalaremos que asumimos esta dirección durante el rectorado del Dr. Pedro Pablo Rosso y el decanato del Profesor José Luis Samaniego. Desde junio del 2010 y hasta el presente nos ha sido grato trabajar durante el rectorado del Dr. Ignacio Sánchez Díaz y con los decanos José Luis Samaniego, Mario Lillo y, actualmente, con Patricio Lizama Améstica. A todos ellos, a los miembros del Comité Editorial y del Comité de Consultores como a los colegas de la Facultad de Letras que nos estimularon y apoyaron día a día para llevar a un aceptable fin nuestros propósitos, les debemos lo mejor de cuanto nos fue posible proyectar y realizar hasta hoy.

Los Asistentes de Redacción, cuyo compromiso y ayuda debemos calificar como ejemplares, fueron Pía Gutiérrez, desde el número 11 al 24 (2009-2015), Miguel Enrique Morales, desde ese mismo número 24 hasta el 29 (junio 2018), y Rodrigo Bobadilla, desde el número 30 (diciembre 2018) hasta el presente.

Debemos destacar de manera muy especial nuestro reconocimiento a la decidida ayuda de las autoridades de Bibliotecas UC en la persona de su directora, Sra. Evelyn Didier, pues número a número apoyaron financieramente su publicación, así como las Directoras Económicas y de Gestión de la Facultad –primero Gilda Orellana

y actualmente Fanny Lawrence–, han estado siempre dispuestas a atender nuestras peticiones y a resolverlas con suma prontitud y eficiencia. Hacemos también extensivo ese reconocimiento a las secretarias Valeria Saavedra y Pamela Arriola, cuya colaboración fue asimismo constante.

Estamos conscientes de que en trabajos colectivos como estos siempre es posible alcanzar mejores resultados que los obtenidos. Se entenderá, por eso, que no es necesario señalar esos aspectos en que sentimos no haber alcanzado a cumplir, para satisfacción de todos, tal desiderátum: será tarea de quienes nos sucedan proponerse y lograr metas más ideales y culturalmente más abarcadoras.

En un aspecto editorial creemos habernos acercado a cierta concordancia entre lo imaginado y su realización material: fue esta la de una módica innovación de las portadas de la revista, cuya finalidad ha sido la de aproximar algunas sugestivas muestras de la creación plástica de autoras y autores chilenos al quehacer reflexivo de la crítica literaria. Varios pintores, coleccionistas y museos nos permitieron concretar esta iniciativa: reiteradas colaboraciones fueron estas, que comprometen asimismo nuestra gratitud.

En este punto debemos resaltar la generosa disposición de nuestro amigo el pintor Mario Toral: la ilustración del inicial número 11 fue una acuarela suya de la serie *Cuerpos en espiral*. La de este número de nuestra despedida es la reproducción de su hermoso óleo sobre tela *Piedras iluminadas* (1990). Sus frecuentes recomendaciones y sugerencias nos facilitaron a menudo el cumplimiento de nuestro propósito de complementación artística.

Los 26 números que dirigimos fueron publicados en la Editorial LOM. Encontramos en el personal de su Departamento de Diagramación y de Gráfica la más eficiente y entusiasta colaboración: Elizardo Aguilera, Ingrid Rivas, Angela Aguilera y Luis Ugalde hicieron suyas nuestras aspiraciones por una decorosa presentación y por la exigente oportunidad de las entregas. Agradecemos, pues, esa vocación participativa, con la que siempre contamos.

Deseamos a la nueva Dirección y a sus colaboradores las más motivadoras y sabias realizaciones, que los fieles lectores de estos *Anales de Literatura Chilena* sabrán apreciar debidamente.

La Dirección

ANALES DE LITERATURA CHILENA 36 (diciembre 2021) ISSN 0717-6058

ARTÍCULOS

ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 22, diciembre 2021, número 36, 17-35
ISSN 0717-6058

MANUEL LACUNZA Y LA VOLUNTAD DE COMPRENDER

MANUEL LACUNZA AND THE WILL TO UNDERSTAND

Claudio Rolle
Pontificia Universidad Católica de Chile
crolle@uc.cl

RESUMEN

La lectura de la tradición escatológica, en especial de la milenarista de los siglos II y III, por parte de Manuel Lacunza aparece guiada por la voluntad de comprender las circunstancias históricas de fines del siglo XVIII, considerando los fenómenos que el jesuita reconoce en las Sagradas Escrituras en relación con el contexto de su vida y obra.

Palabras clave: Manuel Lacunza, milenarismo, fenómenos, Sagradas Escrituras, memorial.

ABSTRACT

Manuel Lacunza’s reading of the eschatological tradition, especially the millenarian tradition of the 2nd and 3rd centuries, is guided by the will to understand the historical circumstances of the late 18th century, considering the phenomena that the Jesuit recognizes in the Holy Scriptures, in relation to his life context and work.

Key Words: *Manuel Lacunza, millenarianism, phenomena, Holy Scriptures, memorial.*

Recibido: 23 de agosto de 2021. *Aceptado: 2 de noviembre de 2021.*

1. Me doy cuenta de lo ambicioso y desproporcionado del título que doy a este breve texto en el que deseo comentar un rasgo de la obra y, conjeturalmente, del modo de pensar y sentir del jesuita chileno muerto en Imola en 1801, y que ha recibido una amplia atención de estudiosos y críticos por más de dos siglos[1]. Lo elijo porque evidencia y declara las dimensiones del tema y sugiere la conciencia del límite de quien estudia la vida y la obra de otras personas, territorio que es siempre inagotable y en algunos casos inabarcable pero que, no obstante esto, es una invitación fascinante a la comprensión de otros. Un llamado al diálogo más allá de la vida y de la muerte, de las huellas y vestigios, un estímulo a la posibilidad de conocer, tantas veces con los sentidos prestados, como esos otros experimentaron la vida, como acumularon experiencias y, de un modo u otro, las trasmitieron y conservaron permitiendo que se dé esa "relación enigmática" entre la sociedad del presente y con la muerte gracias a la mediación de unas actividades técnicas[2]. Lo que propongo en las páginas que siguen es un modo de aproximarse a un tema que Lacunza desarrolla, con originalidad y un nuevo sentido, en su obra *La venida del Mesías en gloria y majestad* y que trato de delimitar buscando comprender el modo de comprender de este autor muerto hace 120 años, pero que no deja de estar entre nosotros.

2. Lacunza es muchas veces tajante, en varias ocasiones puede parecer soberbio y en cierto modo provocativo, siempre consciente de su lugar y su momento. Recuerda en algún modo la actitud de los humanistas del siglo XV y su crítica al mundo escolástico y universitario en general, sostenida en parte en la idea de liberar el conocimiento de la especulación y las disquisiciones que la escolástica había desarrollado en los siglos XVI y XV, postulando en cambio la necesidad de la vuelta a las fuentes[3]. Lacunza resulta casi

---

[1] Osvaldo Arce. "Manuel Lacunza y *La venida del Mesías en gloria y majestad*: bibliografía comentada". *Revista Chilena de Literatura*, No. 73 (Nov. 2008): 109-137.

[2] Michel de Certeau planteó la cuestión con fuerza y belleza al iniciar su artículo La operación histórica: "¿Qué fabrica el historiador cuando hace 'hace historia'? ¿En qué trabaja? ¿Qué produce? Interrumpiendo su deambulación erudita por las salas de archivos, se distancia un momento del estudio monumental que lo situará entre sus iguales y, una vez en la calle, se pregunta: ¿Qué oficio es este? Me interrogo sobre la relación enigmática que sostengo con la sociedad presente y con la muerte gracias a la mediación de unas actividades técnicas". Son las frases iniciales del ensayo publicado originalmente en 1974 en: Jacques Le Goff y Pierre Nora. *Faire de l'histoire*. Vol. I. París: Gallimard: 3-41. Ampliado y revisado se publicó en: Michel de Certeau. *L'ecriture de l'histoire*. París: Gallimard, 1975: 63-120. Aquí uso la traducción de Jem Cabanes publicada con el nombre de *La operación histórica* en *Historia y Literatura*. Francoise Perus (comp.). México: Instituto Mora, 1994: 31-69.

[3] Entre la muy numerosa bibliografía sobre el humanismo renacentista quiero mencionar a Francisco Rico y su libro *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

obsesivo en la insistencia sobre la originalidad de su método y su forma de considerar las escrituras y profecías. De hecho, presenta su obra como las observaciones que un autor judío cristiano hace sobre la venida del Mesías en gloria y majestad, que bien podría haberse titulado el regreso o retorno de Cristo, sentando las bases en este texto para plantear la idea del reino intermedio, del milenio, que es el sello distintivo más potente de la obra de Lacunza[4]. Este ejercicio de uso de un seudónimo para escribir una obra con una clara articulación crítica había sido empleado muchas veces, teniendo en 1721 un hito especialmente significativo con la publicación de las *Cartas persas* de Montesquieu, que dio al género un nuevo aire al enfrentar críticamente instituciones como el papado y la monarquía absoluta, escudado en los nombres de viajeros persas. Lacunza no llega a tanto en la construcción de su artefacto crítico orientado a comprender y -me arriesgo a decir- juzgar un periodo de crisis en las sociedades europeas y en la vida de la Iglesia. El propio Lacunza explica su modo de proceder en el memorial que envió al ministro de gracia y justicia de Carlos III Antonio Porlier, en respuesta a la consulta que este hiciera a los exjesuitas sobre sus actividades, en el momento en que parecía que el monarca parecía arrepentido de su decisión de expulsión de la Compañía de Jesús y, aparentemente, buscaba corregir esa acción de 1767. Lacunza es explícito en el señalar, con serenidad y seguridad, su proceder en los veinte años trascurridos desde la salida de Chile, explicitando dedicación al estudio y sus opciones para haber escrito sobre la Venida del Mesías. Es mejor escuchar al propio autor.

> Yo señor he ocupado mi tiempo en Italia en el estudio formal, y meditación atenta de la Biblia Sagrada, y de toda suerte de escritores eclesiásticos, que o la han interpretado, o hablado sobre ella: en este estudio y meditación de muchos años, he hecho en fin, con la ayuda de Dios, algunos descubrimientos (a mi pobre juicio, y al juicio de muchas personas doctas, y sensatas), descubrimientos nuevos, verdaderos, sólidos, innegables y de grandísima importancia.

Lacunza, que describe el tono de su memorial como "simple, humilde y respetuoso", no pierde la ocasión de destacar no solo su largo trabajo de estudio, reflexión y

---

[4] La vida de Manuel Lacunza ha sido objeto de diversos estudios entre los que destacan los ya clásicos textos de Alfred Vaucher, *Une célébrité oubliée. Le P. Manuel Lacunza y Diaz*. Collonges-sous-Salève: Fides, 1941(1ª edición) y 1968 (2ª edición) y Walter Hanish. "El Padre Manuel Lacunza (1731-1801), su hogar, su vida y la censura española". *Revista Historia* n° 8 (1969): 157-23. Existen sin embargo muchas lagunas en torno a su vida tanto antes del exilio italiano y la supresión de la Compañía de Jesús, como sobre los años posteriores hasta su no menos misteriosa muerte en 1801 en Imola. Se señala entre los testimonios más o menos inciertos, que Lacunza pensaba escribir una vida del Mesías en su primera venida, la de la redención, cuando fue pobre y humilde en Belén.

escritura sino también la originalidad de su aproximación a un gran tema. Como hará a lo largo de toda su extensa obra el autor subraya sus rasgos distintivos y originales, exagerando y usando superlativos:

> Sobre estos tengo escrita una obra, en que propongo a los sabios otro sistema escriturario diversissimo del q. han seguido hasta aora los doctores, en el que se entienden al punto, y se entienden con suma facilidad, en su propio, y natural sentido, todas las escrituras, esto es, los Profetas, los Psalmos, los Evangelios, los Escritos de los Apóstoles, el Apocalipsis, etc., sin que sea necesario el recurso a sentidos arbitrarios, violentos, impropríssimos, que no pueden satisfacer a un hombre racional, q. desea, y busca la verdad, por más que se presenten escoltados de un exersito terrible, por numeroso, de escritores catholicos, doctos, y píos; pues todos han partido del mismo principio, y seguido el mismo camino[5].

Inmediatamente después de destacar su propio sistema escriturario Lacunza explica el uso del nombre de Juan Josafat Ben Ezra:

> Para explicarme con mas libertad, y claridad en un asunto tan difícil y delicado, yo me finjo un Judío, mas un Judío Christiano y Catholico Romano, enterado suficientemente en la causa de los Christianos, no menos que en la de los Judíos. Tomo el apellido de Ben-Ezra no solamte. por haver sido este Ezra un Rabino de los mas doctos, y sensatos, sino principalmte. por haver sido español, con la cirscunstancia de haver escrito en Candia desterrado de España[6].

La proyección que Lacunza hace de su propia condición es evidente y creo está presente en el desarrollo de toda su obra entre 1773 y su muerte en 1801. Por cierto, a los 15 años de producida la supresión de la Compañía de Jesús, y a 21 de la orden de extrañamiento de los dominios del rey de España, Lacunza busca comprender su sino, lo que la Providencia le había reservado a él y sus compañeros en un momento de prueba y tribulación.

3. En este memorial como también en las pocas cartas privadas que se conservan de Lacunza éste, de una forma más o menos explicita, da a entender que ha dedicado su tiempo de exilio al estudio de las Sagradas Escrituras tratando de comprender los retos de su tiempo y en particular lo que estaba sucediendo con los miembros del orden ignaciano. Considerándose a sí mismo y a los demás jesuitas víctimas de la persecución y representándose con la imagen bíblica de estar *contado entre los*

---

[5] Góngora, Mario. “Un memorial de Lacunza”. *Revista Chilena de Historia y Geografía* (1955): 249

[6] Ibidem.

malhechores Lacunza intenta comprender las razones de la caída de la Compañía de Jesús en Portugal, en Francia y en especial de los dominios de Carlos III. En su forma de entender el orden político de su tiempo, se puede comprender el dolor, el desconcierto y la sorpresa por el gravísimo castigo que se les había impuesto, con el desarraigo y destierro como formas punitivas de gran significación para Lacunza que escribiría, en una de sus cartas a su familia, "Sólo saben lo que es Chile los que lo han perdido". El ex jesuita vive esta experiencia como si existiera una cierta proximidad entre la sanción real con el mayor castigo de la Iglesia, la excomunión, pues con su Real Decreto del 27 de febrero de 1767 Carlos III establece que "he venido en mandar se estrañen de todos mis Dominios de España e Indias, Islas Filipinas y demás adyacentes, a los religiosos de la Compañía" separándolos de la monarquía, desarraigándolos y dejándolos huérfanos de la autoridad temporal que en esos tiempos parecía natural y querida por Dios[7].

Es preciso recordar que esta decisión no fue tomada a la ligera sino por el contrario fue meditada con cuidado, a la luz de lo que parecía razonable al soberano y su Consejo Real. Es más, para su ejecución se consideraron los precedentes de otras naciones y su experiencia de conflicto con la Compañía de Jesús. Por una parte, estaban los sucesos recientes del Reino de Portugal y sus dominios que expulsó a los jesuitas en 1759 siguiendo un procedimiento violento y persecutorio, que condujo incluso a la ejecución de algunos religiosos, además de la confiscación de sus bienes y la erradicación desde la patria, con un envío no solicitado ni consultado al Papa de los jesuitas expulsos a los territorios pontificios en el centro de Italia. La otra gran experiencia precedente, la del reino de Francia, presentaba una situación diferente pues en ese reino la Compañía de Jesús no fue expulsada sino disuelta lo que evitó el destierro, pero tuvo como consecuencia la perturbación en todo tipo actividades desarrolladas por los jesuitas en Francia y en sus colonias. En ambos casos hubo amplias discusiones y encendidas polémicas que hicieron que la desaparición de aquellos escenarios nacionales de los religiosos de San Ignacio no pasara desapercibida en las otras monarquías europeas.

Carlos III y sus ministros prepararon con particular cautela y sigilo esta decidida acción contra la Compañía de Jesús a la cual se acusaba vagamente de un conjunto de acciones y disposiciones no gratas a la monarquía hispánica. Escribía en febrero de 1767 el rey Carlos III: "habiéndome conformado con el parecer de los de mi Consejo Real en el Extraordinario, que se celebra con motivo de las ocurrencias pasadas, en consulta del veinte y nueve de Enero próximo; y de lo que en ella me han expuesto

---

[7] Este párrafo del Real Decreto del 27 de febrero de 1767 como los siguientes han sido tomados de http://webs.advance.com.ar/pfernando/DocsIglLA/Expulsion_jesuitas_intro.html#T1

personas del más elevado carácter; estimulado de gravísimas causas, relativas a la obligación en que me hallo constituido de mantener en subordinación, tranquilidad y justicia mis Pueblos, y *otras urgentes, justas y necesarias , que reservo en mi Real ánimo*; usando de la suprema autoridad económica que el Todo Poderoso ha depositado en mis manos para la protección de mis Vasallos y respeto de mi corona" que decidía la expulsión de los jesuitas de sus dominios[8].

Un monarca absoluto podía tomar una decisión de esta envergadura sin dar mayores justificaciones apelando a la existencia de causas "urgentes, justas y necesarias", que el rey reservaba en su Real ánimo. Sin embargo, Carlos III quiso evitar cualquier posibilidad de debate o discusión en torno a su decisión y por ello tomó una serie de providencias que aseguraran una operación coordinada, simultánea y rápida de notificación de la expulsión y de puesta en práctica del extrañamiento de los religiosos. Con la fórmula de reservar en su Real pecho algunas de las razones de esta verdadera excomunión política y cultural, el monarca logró su propósito inicial al costo de hacer que su decisión entrara dentro del ámbito de lo que hoy llamaríamos policial, considerando a los padres jesuitas como culpables de delitos políticos, en una época en la que este espacio estaba restringido al círculo que el rey elegía.

No quiero entrar en el debate sobre los motivos de la expulsión, tema que cuenta con una amplia bibliografía específica y que se debe apreciar en el marco más amplio de la historia europea y, más aún, considerando un tono epocal en el que se desarrolló un anti-jesuitismo muy extendido y variado, que encontró en sectores bastante disímiles detractores del orden ignaciano. Me interesa proponer en estas páginas algunos aspectos de la obra de Lacunza y su contexto de elaboración y escritura, en medio del exilio jesuita haciendo referencia especialmente a las percepciones y recuerdos que como exiliado manifestó en cartas, informes e historias redactadas lejos de la patria de origen, soñando con volver y buscando dar y trasmitir un sentido a la experiencia vivida colectivamente por los discípulos de San Ignacio[9].

Me parece necesario establecer algunos puntos que considero significativos para revisar los fragmentos de fuentes que he escogido para este breve texto. En primer lugar, el considerar que nos encontramos frente a un procedimiento de expulsión –y con ello de su contra cara, el exilio- de un grupo de personas conscientes y preparadas, capaces de realizar un juicio crítico sólido y fundado frente a la decisión del

---

[8] El subrayado es mío y se explica porque fueron numerosos los jesuitas que no hallaron consuelo ante esta críptica acusación y su muy pesado efecto.

[9] Véase Gaune, Rafael y Claudio Rolle. "Huérfanos de los Jesuitas. La despedida de la Compañía de Jesús al Reyno y Ciudad de Santiago de Chile en tiempos de la Expulsión (1767)". *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, Vol. 24, N° 2, (Jul.-Dic., 2020): 69-96

monarca y al mismo tiempo capaces de buscar, o intentar buscar, explicaciones para la desgracia vivida[10].

Al dolor del exilio y de la nunca explicitada acusación respondieron los jesuitas con la creación de las provincias del Orden en diversas ciudades italianas, correspondiendo a Imola la acogida de los jesuitas de Chile. En esta ciudad viviría Lacunza 33 años, hasta su muerte en 1801 y allí pasaría las mayores angustias y dolores de su vida al conocer el breve *Dominus ac Redemptor Noster* dado en el verano de 1773 por el papa Clemente XIV, mediante el cual extingue y suprime la Compañía de Jesús.

El desconcierto de los religiosos fue muy grande toda vez que el documento papal sostiene "el servicio de la paz y la reconciliación confiado a la Sede Apostólica debe inducir al Sumo Pontífice a destruir y edificar" dando numerosos ejemplos de precedentes supresiones de ordenes en la vida de la Iglesia. Clemente XIV considera a los jesuitas como creadores de turbulencias "por lo que Nuestros carísimos Hijos en Cristo los Reyes de Francia, España, Portugal y las Dos Sicilias la han expulsado de sus dominios y desean su universal supresión, y nos han presentado sus peticiones con estudios y pareceres de muchos Obispos y otros varones conspicuos por su dignidad, doctrina y religión"[11] y por ello el Papa "obligado por la necesidad de su cargo, por causa de la paz, extingue y suprime dicha Compañía e invalida la autoridad de los Superiores" prohibiendo que se trate la materia del breve. De este modo quienes vivían el destierro se encuentran ahora en la hora de una prueba aún más dura. Existen prohibiciones de reunión entre exjesuitas y una serie de restricciones que no hicieron sino agravar la angustia y desazón de los religiosos que con especial fidelidad servían al papado, y que no logran entender como Clemente XIV, presionado por diversas cortes europeas, señala que es necesario talar al árbol que ya no da fruto.

Manuel Lacunza permaneció en Imola como varios otros exjesuitas que se integran al clero secular y con los que comparte, con la prudencia necesaria, las desventuras

---

10 Véase sobre este punto De Borja Medina, Francisco. "Extrañamiento y extinción de la Compañía de Jesús: venturas y desventuras de los jesuitas en el exilio de Italia". *Los jesuitas y la modernidad en Iberoamérica, 1549-1773*, editado por Manuel Marzal y Luis Bacigalupo. Santiago: Fondo Editorial PUCP / Universidad del Pacífico / IFEA, 2007: 450-492; Egido, Teófanes e Ignacio Pinedo. *Las causas "gravísimas" y secretas de la expulsión de los jesuitas por Carlos III*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1994; Egido, Teófanes. "La expulsión de los jesuitas de España". *Historia de la Iglesia en España, vol. 4*. Madrid: BAC, 1979: 745- 792; Gallego, José Andrés. *Tres grandes cuestiones de la historia de Iberoamérica*. Fundación MAPFRE Tavera y Fundación Ignacio Larramendi, 2005.

11 Valero Agúndez, S.J., Urbano. *Supresión y restauración de la Compañía de Jesús. Documentos*. Bilbao: Mensajero-Sal Terrae Universidad Pontificia Comillas, 2014: 137.

del exilio[12]. Es en este ambiente de expatriados y condenados que inicia su trabajo de estudio y reflexión sobre la Sagrada Escritura buscando comprender lo sucedido con su orden, con la religión y con el papado.

4. Es el momento en que comienza a emerger la voz propia del hombre que busca en el estudio un refugio sólido para sortear un tiempo de oscuros presagios y confusión, encontrando consuelo y sentido en la lectura de su presente a la luz de una "linterna" creada por él para la lectura de los textos sagrados y la interpretación de las profecías. Se trata de un instrumento que puede aparecer caprichoso y contradictorio, lo que le valió a Lacunza críticas de sus contemporáneos y que es un elemento para tener presente en la lectura de su extensa obra. Expone allí un esbozo de un sistema de interpretación que contrapone al sistema tradicional, dando con mucha premura por comprobada la eficacia de esta propuesta, que se funda en la interpretación de las Sagradas Escrituras en sentido literal, lo que es un rasgo importante de su interpretación de la literatura escatológica.

Lacunza busca presentar su *Venida del Mesías en gloria y majestad* como un proyecto dividido en tres partes:

> esta obra, o esta carta familiar, que tengo el honor de presentaros, paréceme bien (buscando alguna especie de orden) que vaya dividida en aquellas tres partes principales a que se reduce el trabajo de un labrador: esto es preparar, sembrar y recoger. Por tanto nuestra primera parte comprenderá solamente los preparativos necesarios, y también los más conducentes: como son allanar el terreno, ararlo, quitar embarazos, y resolver dificultades. La segunda comprenderá las observaciones, las cuales se pueden llamar con cierta semejanza el grano que se siembra y que debe naturalmente producir 'primum herbam, deinde spicam, deide plenum frumentum in spica' (Mc, IV, 23). En la Tercera en fin procuraremos recoger todo el fruto que pudiéremos de nuestro trabajo.

De ahí que, en la primera parte de la obra, en el primer tomo, el autor escribe: "Que contiene algunos preparativos necesarios para una justa observación" referidos fundamentalmente a la lectura de la Sagrada Escritura y a la tradición que las ha interpretado reconociendo y presentando el sistema ordinario sobre la segunda Venida de Cristo y el modo de examinarlo. En esta primera parte, en el capítulo IV se propone otro sistema, el que él mismo ha descubierto y propone, si bien estableciendo con cautela de que no se trata de una novedad sino más bien de una restauración de un espíritu primigenio.

---

[12] Sobre este punto véase Rolle, Claudio. "Las cartas de la vida. Manuel Lacunza, el viaje y el exilio". *Anales de Literatura Chilena*. 24 (Diciembre 2015): 35-49.

El exjesuita busca permanentemente subrayar las diferencias entre su sistema, que utiliza como una linterna, y el sistema tradicional de interpretación de la Sagrada Escritura. En la línea planteada por Lacunza se ilumina el camino que lleva de vuelta a los orígenes, al retorno a las fuentes del cristianismo, buscando una forma de explicación para las tribulaciones y persecuciones sufridas, provenientes de donde menos se debían esperar. Es este el tiempo en que comienza a contraponer su visión, de corte milenarista con la predominante entonces que veía en determinadas señales, presentes o aparentemente presentes en el tiempo que Lacunza escribe, del fin del mundo o al menos de un mundo

Este autor indica que según lo que llama sistema general Jesucristo volverá del cielo a la tierra cuando llegue su tiempo, cuando lleguen los momentos que puso el Padre en su propio poder. Lacunza destaca que en este retorno vendrá acompañado no solamente de sus ángeles sino también de los santos ya resucitados. Nuestro autor sin embargo precisa "Vendrá no tan de prisa, sino mas despacio de lo que se piensa. Vendrá a juzgar no solamente a los muertos, sino también y en primer lugar a los vivos. Por consiguiente, este juicio de vivos y de muertos no puede ser uno solo, sino dos juicios diversísimos, no solamente en la sustancia y el modo, si no también en el tiempo. De donde se concluye (y esto es lo principal que debe atenderse) que debe haber un espacio de tiempo bien considerable entre la venida del Señor que esperamos, y el juicio de los muertos o resurrección universal" sosteniendo que "este es el sistema"[13]. Inmediatamente después señala precauciones para no ser considerado en error o incurrir en herejía tomando distancia con los milenarios sin por ello dejar de creer, porque a su juicio es evidente en los textos sagrados, en la venida intermedia de Cristo.

La advertencia de Lacunza es clara:

> Antes de proponer este sistema, Cristófilo amigo, deseo en vuestro animo un poco de quietud, no sea que os ocasiones algún susto repentino, y sin hacer la debida reflexión, deis voces contra un enemigo imaginario, haciendo tocar una falsa alarma. El sistema, aunque propuesto y seguido con novedad, no es tan nuevo, como sin duda pensareis; antes os aseguro formalmente, que en la substancia es mucho mas antiguo que el ordinario: de modo que quando este se empezó á hacer común, que fue hacia los fines del quarto siglo de la iglesia, y principios del quinto, ya el otro contaba con mas de trescientos años de antigüedad. No obstante, atendiendo a vuestra flaqueza, o a vuestra preocupación, no lo propongo de un modo asertivo, sino como mera hipótesis, o suposición.

13 *La venida del Mesías en gloria y majestad. Observaciones de Juan Josafat Ben-Ezra, hebreo cristiano dirigidas al sacerdote Cristófilo*. Londres: Imprenta de Carlos Wood, 1816: 53-54.

> Si esta supoción es arbitraria, o no, lo iremos viendo en adelante, que por ahora es imposible decirlo. Mas sea como fuere: esto es permitido sin dificultad, aun en sistemas a primera vista los mas disparatados: porque en esta permisión se arriesga poco, y se puede avanzar muchísimo en el descubrimiento de la verdad[14].

La primera parte es pues de presentación del propio sistema y de revisión de las dificultades que el propio Lacunza prevé encontrar en particular por su acentuada tendencia a marcar distancia con los doctores y el sistema tradicional que se impuso después del siglo IV, jugando con el argumento de que no es válido sostener la superioridad de un sistema por la duración que este ha tenido, contrastando los primeros cuatro siglos del cristianismo con los catorce siglos restantes. Para revisar estas dificultades Lacunza es claro en exponer los textos escatológicos fundamentales tomados del Nuevo y del Antiguo Testamento, si bien leídos en clave original, con voluntad de privilegiar la interpretación literal de los mismos. Como esta dicho la mirada al cristianismo de los origenes y la obra de los padres de la Iglesia es una constante en toda la obra, pero de manera aún más manifiesta en esta primera parte.

5. La segunda parte de la Venida del Mesías en gloria y majestad es presentada por Lacunza como la "que comprende la observación de algunos puntos o fenómenos particulares sobre la profecía de Daniel y venida del Anticristo" si bien lo que esta parte se trata es más amplio de lo indicado en el título. Como ha indicado Walter Hanisch, Lacunza "en la primera parte quitó los principales embarazos; en la segunda es tiempo de empezar a observar 'muchos fenómenos grandes y admirables, que o se ocultaban del todo entre las nubes o solo se divisaban confusamente'. Pide mirarlos y remirarlos, examinar a cada uno en particular, combinar unos con otros y contemplar todo el conjunto: 'esto es lo que deseamos hacer'"[15]. En esta segunda parte es donde se despliega con mayor claridad la visión original y divergente de nuestro autor que busca comprender fenómenos que están ocultos o son misteriosos porque se ven confusamente, estableciendo un conjunto de 10 fenómenos vinculados a la literatura sobre el fin de los tiempos y la segunda venida del Mesías. En esta sección de la obra el exjesuita va analizando, con una amplia referencia a textos bíblicos y la patrística, argumentos y temas esenciales de la tradición judía y cristiana reconociendo cinco primeros fenómenos muy presentes en la tradición del pensamiento escatológico cristiano. Se trata de la estatua de diversos metales del libro de Daniel como primero de estos fenómenos. El segundo esta dado por las cuatro bestias de Daniel; el tercero es el Anticristo; el cuarto el Fin del Anticristo y

---

14 [I] Ibid. 52- 53.

15 Hanisch, Walter. "Lacunza o el temblor apocalíptico". *Revista Historia*, n°21, (1986): 359.

advenimiento glorioso de Cristo con el inicio del Reino Milenario y el quinto es la conversión de los judíos. Hay otros fenómenos que Lacunza aborda que tienen que ver con el futuro y se refieren a la tercera parte de la obra “que contiene los frutos de las observaciones precedentes” [16].

En su afán de proponer otro sistema de Anticristo, luego de haber expuesto previamente las “Noticias del Anticristo que tenemos hasta el presente” buscando y examinando sus fundamentos, y después de haber presentado con referencias no solo a las escrituras y los padres sino también a autores como Maluenda, Lessio y Calmet, el origen, la patria y principios del Anticristo, Lacunza presenta el caso del engaño en que caerán los judíos que creerán en el Anticristo y lo recibirán como al verdadero Mesías hasta alcanzar este Anticristo una posición de dominio. Esta presentación, llena de erudición y de citas, es la que él revisa proponiendo este otro “sistema” del Anticristo que ve de un modo diferente que la mayor parte de sus predecesores escribiendo:

> Según todas las señas y contraseñas que nos dan las Sagradas Escrituras, y otras nada equívocas que nos ofrece el tiempo, que suele ser el mejor intérprete de las profecías, el Anticristo o el contra Cristo de que estamos tan amenazados para la venida del Señor, no es otra cosa que un cuerpo moral, compuesto de innumerables individuos, diversos y distintos entre sí: pero todos unidos moralmente, y animados de un mismo espíritu contra el Señor, contra su Cristo. Este cuerpo moral, después que haya crecido cuanto debe crecer por la agregación de innumerables individuos; después que se vea fuerte, robusto y provisto con abundancia de todas las armas necesarias; después que se vea en estado de no temer a las potencias de la tierra, por ser ya estas sus partes principales: este cuerpo, digo, en este estado será el verdadero y único Anticristo que nos anuncian las Escrituras[17].

Lacunza escribe desde un lugar y un tiempo convulsionado y desde la propia experiencia de la persecución, del exilio y en cierto modo de la proscripción y por ello ve el fenómeno del Anticristo como expresión de algún modo activa:

> Peleará este cuerpo anticristiano con el mayor furor, y con toda suerte de armas contra el cuerpo místico de Cristo, que en aquellos tiempos se hallará sumamente debilitado: hará en él los mayores y más lamentables estragos; y si no acaba de destruirlo enteramente no será por falta de voluntad ni por falta de empeño, sino por falta de tiempo: pues según la promesa del Señor, *aquellos días serán abreviados…Y si no fuesen abreviados esos días ninguna carne se-*

16 Lacunza, Manuel. *La venida del Mesías…*, tomo IV, 1816: 1.

17 *La venida del Mesías...*, Tomo I: 399.

> *ría salva*. Por tanto, se hallará nuestro Anticristo, cuando menos lo piense, en el fin y termino de sus días, y en el principio del día del Señor. Se hallará con Cristo mismo que ya baja del cielo con aquella grandeza, majestad y potencia terrible y admirable con que se describe en el capítulo XIX del Apocalipsis, en S. Pablo, en el Evangelio, en los Salmos y en casi todos los profetas como lo veremos en su lugar[18].

En esta sección medular sobre la propia interpretación de la figura del Anticristo Lacunza da una definición del Anticristo escribiendo: "lo primero que se entiende bien en un cuerpo moral, y lo primero que no se entiende de modo alguno en una persona singular es la definición de Anticristo"[19]. Escribe que se menciona poco el término en la Sagrada Escritura y que "si le preguntamos al amado discípulo ¿qué cosa es Anticristo? Nos responde por estas palabras: todo espíritu que divide a Jesús, no es de Dios: y este tal es un Anticristo, de quien habéis oído que viene; y que ahora ya está en el mundo"[20].

Lacunza sigue aquí, y más adelante en la sección que titula Ideas que nos da la Divina Escritura sobre el Anticristo, una presentación que enfatiza la capacidad de engañar de esta figura y el modo violento de sus acciones, pero antes de desarrollar esas ideas nuestro autor expone un argumento central para su interpretación y lectura del Anticristo:

> La segunda cosa que nos dice es que es: que este mismo Anticristo, de quien hemos oído que vendrá, estaba ya en su tiempo en el mundo: porque aun en tiempo de S. Juan ya comenzaba a verse en el mundo el carácter inquieto, duro y terrible del *espíritu que divide a Jesús*: ya muchos apostataban de la fe, renunciaban a Jesús, y eran después sus mayores enemigos a los cuales el apóstol les da el nombre de Anticristo: *así ahora muchos se han vuelto Anticristos*: y para que ninguno piense que habla de los judíos o de los étnicos, que en algún tiempo perseguían a Cristo, y a su cuerpo místico, añade luego que estos Anticristos habían salido de entre los cristianos: *salieron de entre nosotros*. Lo mismo en sustancia dice S. Pablo, hablando de la apostasía de los últimos tiempos: esto es, que en su tiempo comenzaba a obrar el misterio de iniquidad[21].

Lacunza concluye que con el Anticristo entendido como cuerpo moral y con presencia en el mundo se puede establecer que:

---

18 Ibid. Tomo I: 400.
19 Ibid. Tomo I: 401.
20 Ibidem.
21 Ibid. Tomo I: 405.

> De esta definición del Anticristo, que es lo más claro y expreso que sobre este asunto se halla en las Escrituras, parece que podemos sacar legítimamente esta consecuencia: que el Anticristo, quien hemos oído que ha de venir, no puede ser un hombre, o una persona individual o singular, sino un cuerpo moral que empezó a formarse en tiempo de los apóstoles, juntamente con el cuerpo místico de Cristo: que desde entonces empezó a existir en el mundo: *y que ahora ya está en este mundo. Porque se esta obrando el misterio de iniquidad*: que ha existido hasta nuestros tiempos: que existe actualmente bien crecido y robusto: y que en fin, se dejará ver en el mundo entero y perfecto en todas sus partes, cuando este concluido enteramente el misterio de iniquidad. En consecuencia, se verá más clara en la observación que vamos a hacer de las ideas que nos da la Escritura del Anticristo mismo, con que nos tiene amenazados[22].

5. La historiadora Marina Caffiero ha señalado que "los últimos decenios del siglo XVIII se distinguieron en Italia como en gran parte de Europa por una sensibilidad difusa y creciente atenta a los milagros, a las profecías, a los símbolos, y por una tensión escatológica empapada de esperas y de esperanzas de próximos, grandes cambios de corte mesiánico. Acontecimientos traumáticos, por largo tiempo ignorados por los historiadores en cuanto al impacto psicológico y en la mentalidad colectiva y en relación a las consecuencias que determinaron un largo periodo -como fue, por ejemplo, la supresión de la Compañía de Jesús- contribuyeron a la preparación de un terreno fecundo para la explosión de fines de siglo. Con la revolución francesa, de hecho, problemáticas y simbolismos escatológicos, resistente tejido mental tradicional, adquirieron nueva evidencia, activando un sistema cultural de tranquilidad frente a acontecimientos vividos como catástrofe o, en cualquier caso, como ruptura de un orden mundano existente"[23]. Ese es el ambiente en el que vivió Manuel Lacunza en la espera de un cambio tanto a nivel personal, con el nunca ocultado deseo de volver a Chile, de expectativas frente a una Europa convulsionada por guerras y revoluciones. La voluntad de comprender ese mundo en transformación y más aun el anhelo de poder encontrar consuelo para la experiencia de la desgracia, el destierro y la supresión de la Compañía de Jesús marcaron el paso de sus días en esas últimas décadas del siglo XVIII en que Manuel se transforma en Emmanuele y vive una existencia sencilla y modesta en lo exterior, en la pequeña ciudad de Imola, pero grande en la reflexión y en la lectura de los signos de los tiempos que le toco transitar.

---

[22] Ibidem.

[23] Caffiero, Marina. *La nuova era. Miti e profezie dell'Italia in Rivoluzione.* Genova: Marietti, 1991: 7.

En el momento en que Lacunza estudia y escribe está impresionado por los tonos oscuros y aterradores de las imágenes de las profecías y, en particular, las del Apocalipsis que además vincula con su larga reflexión sobre el libro de Daniel. Así ve a la bestia del mar del capítulo XIII del Apocalipsis como la imagen concentrada de las cuatro bestias de Daniel VII y por ello, en su análisis, el monstruo de siete cabezas y diez cuernos no es otra cosa que una expresión recargada, con una forma diversa, ajustada a la brutalidad y ferocidad de los últimos tiempos. Como otros intérpretes, Lacunza ve en los cuernos un símbolo de la fuerza potenciada al máximo y cuando habla del undécimo cuerno de la cuarta bestia de Daniel le parece que se llega al grado más alto de concentración del mal. En el capítulo XIII del Apocalipsis aparece otra bestia, no ya del mar sino de tierra, que tiene dos cuernos y que bala como un cordero y ruge como un león: la figura simbólica de quien es capaz de tener mucha fuerza, pero sobre todo de engañar por medio de prodigios y que actúa como pseudo profeta.

En la interpretación tradicional se identificaba este personaje con un obispo apóstata, pero Lacunza, así como hizo con la imagen del Anticristo, lo interpreta come un cuerpo moral anticristiano, justamente una de las expresiones del Anticristo, que se esfuerza para obtener la destrucción de la Iglesia. Lo que distingue la visión del exjesuita es el hecho de que la traición y la corrupción se encuentran en la Iglesia

> pues esta bestia nueva, este cuerpo moral, compuesto de tantos seductores, será sin duda en aquellos tiempos infinitamente más perjudicial, que toda la primera bestia, compuesta de siete cabezas, y armada con diez cuernos todos coronados. No espantará tanto al cuerpo, o al rebaño de Cristo la muerte, los tormentos, los terrores y amenazas de la primera bestia, cuanto el mal ejemplo de los que debían darlo bueno, la persuasión, la mentira, las órdenes, las insinuaciones directas o indirectas, y todo con aire de piedad y máscara de religión: todo confirmado con fingidos milagros, que el común de los fieles no es capaz de distinguir de los verdaderos[24].

En esto se pueden reconocer rasgos de uno males que más preocupan a Lacunza, esto es la colaboración del sacerdocio cristiano en la promoción de la idolatría de la bestia, recordando nuestro autor el sermón escatológico de Jesús donde advierte de la presencia de una multitud de pseudo profetas que inducirán a engaño a los fieles de Cristo.

En este punto Lacunza realiza una crítica más o menos velada, pero por otra parte algo descontada a la Iglesia de Roma y a la Curia, resultando posible entrever, si

[24] Lacunza, Manuel. *La venida del Mesías…* Tomo I: 408

bien es imposible sostenerlo con seguridad, la figura de Clemente XIV en las imágenes que utiliza para los fenómenos escatológicos, en las que se pueden encontrar rasgos del papa Ganganelli. Lacunza ve el desarrollo de un cristianismo hipócrita que finge una actitud que no es verdadera, con tiempos nuevos donde hay una falsa religión bajo la influencia de los pseudo profetas, se inicia también la persecución de los fieles a Cristo, de aquellos que se reúnen en torno al nombre de Jesús. Como en el tiempo de la primera venida, en la cual fueron los sacerdotes judíos los que condenaron al Mesías y lo alejaron del pueblo hebreo, entregándolo al poder político, en estas circunstancias será el sacerdocio cristiano el que cargará con una responsabilidad similar, y de allí la denuncia y la crítica de Lacunza. Porque el tiempo de la presencia de pseudo profetas generará escándalos y dolores inauditos. Por cierto, será central el papel del sacerdocio cristiano en los tiempos escatológicos. De hecho, Lacunza advierte:

> los que ahora se admiren de esto, [la traición del sacerdocio] o se escandalizaren de oírlo, o lo tuvieren por un despropósito increíble, es muy de temer, que llegada la ocasión, sean los primeros que entren en el escándalo, y los primeros presos en el lazo. Por lo mismo que tendrán por increíble tanta iniquidad en personas tan sagradas, tendrán también por buena la misma iniquidad.

Los tonos de la exposición de Lacunza se van haciendo siempre más dramáticos en la medida que avanza en el relato de los acontecimientos anunciados para el fin y por eso escribe:

> ¿Qué pensáis que será cuando las simples ovejas de Cristo de toda edad, de todo sexo, de toda condición, viéndose perseguidas de la primera bestia, y amenazadas con la potencia formidable de sus cuernos, se acojan al abrigo de sus pastores, implorando su auxilio, y los encuentren con la espada en la mano, no cierto para defenderlas, como era su obligación; sino para afligirlas más, para espantarlas más, para obligarlas a rendirse a la voluntad de la primera bestia? ¿Qué pensáis que será, cuando poniendo los ojos en sus pastores, como en su único refugio y esperanza, los vean temblando de miedo, mucho más que ellos mismos, a vista de la bestia, y de sus cuernos coronados: por consiguiente los vean aprobando prácticamente toda la conducta de la primera bestia: aconsejando a todos que se acomoden con el tiempo por el bien de la paz: que por este bien de la paz (falsa a la verdad) tomen el carácter de la bestia en las manos o en la frente: esto es que se declaren públicamente por ella, fingiendo para esto milagros y portentos, para acabar de reducirlas con apariencia de religión?

El espectáculo de las bestias desencadenadas, pero sobre todo de los pseudo profetas y pastores apóstatas anunciados en las Escrituras serán la prueba más difícil para los fieles de Cristo que sufrirán no tanto por el dolor físico, cierto e indudable,

si no especialmente por el dolor moral de ver la traición y la negación de Cristo, la apostasía y la persecución. Se tratará de un periodo de sufrimientos sin precedentes y a tal nivel que si Cristo no interviniese para abreviar sería el fin cierto de cuantos se mantendrán fieles al nombre de Jesús. La reflexión sobre los precedentes históricos, algo muy importante entre los milenaristas y los grupos que se sienten perseguidos, aparece en la obra de Lacunza. Subraya que las persecuciones de los primeros siglos fueron incluso saludables para la Iglesia naciente: "Lejos de ser aquellos tiempos de persecución peligrosos para la Iglesia, fueron por el contrario los más a propósito, los más conducentes, los más útiles para que la misma Iglesia creciese, se arraigase, se fortificase y dilatase por toda la tierra". Y analizando el contraste con aquello que se anuncia en su tiempo, Lacunza agrega que, "No fue necesario ni conveniente abreviar aquellos días por temor de que pereciese toda carne; antes fue convenientísimo dilatarlos para conseguir el efecto contrario". La situación se muestra muy cambiada por el hecho que en el escenario escatológico ha aparecido "la bestia nueva de dos cuernos que ahora consideramos, o lo que es lo mismo, el sacerdocio cristiano, ayudando a los perseguidores de la Iglesia y de acuerdo con ellos, por la abundancia de su iniquidad". En este lugar se puede percibir en algún modo la proyección de la experiencia de la vida personal y la de sus compañeros religiosos frente a la supresión de la Compañía que llevaba el nombre de Jesús.

En este tiempo de oración, trabajo, estudio y escritura Lacunza piensa que la hora de la iniquidad se caracteriza por la traición del sacerdocio cristiano, por la fuerza alcanzada por las falsas religiones, incluyendo entre estas al cristianismo reducido a la ritualidad, a la formalidad, con carencia de convicciones, convertido en catolicismo tibio y al que Lacunza llama hipócrita porque se finge devoto, pero no tiene el espíritu del Evangelio. También está la presión del mundo y de las potencias del mundo que han arrastrado a tantísimos hombres de la Iglesia seducidos por diversos elementos, por el poder y la riqueza, que abandonan a Cristo y dejan paso libre a los pseudo profetas que son la vanguardia del Anticristo.

La idea que Lacunza repite en su texto es que este cuerpo moral es capaz de provocar la apostasía y el mal en toda la tierra simultáneamente, algo que no puede hacer un ente individual y considera la acción del clero justamente como expresión de este comportamiento corporativo. Este sacerdocio tibio y mundano, corrupto y miserable convencerá a los fieles a adorar a la bestia. Pero no en el sentido que sean empujados a posiciones de idolatría, sino más bien serán inducidos a obedecer las órdenes del Anticristo, a no ponerle resistencia, a mostrar signos de extrema sumisión y respeto. Esto sucederá cuando el sacerdocio "se halle ya en aquel mismo estado y disposiciones en que se hallaba en tiempo de Cristo el sacerdocio hebreo: quiero decir: tibio, sensual y mundano, con la fe muerta o dormida, sin otros pensamientos, sin otros deseos, sin otros afectos, sin otras máximas que de tierra, de mundo, de carne, de amor propio, y olvido total de Cristo y el Evangelio".

Con esto Lacunza abre su reflexión al espacio de otras señales escatológicas, pero sobre todo a su concepción milenarista, refiriéndose a la derrota del Anticristo, a la conversión de los judíos y la restauración de Israel que abren el camino para la venida intermedia del Mesías en gloria y majestad. En este sentido la lectura de los últimos fenómenos de la segunda parte de su obra y de modo especial la presentación del milenio en la tercera parte de su libro hace de Lacunza un hombre de esperanza y de expectativas utópicas, o mejor dicho *eutopicas*, a la luz de la espera de que se verifiquen señales y profecías.

6. Volvamos al memorial de 1788, ese texto de sello autobiográfico que refleja su autopercepción y el sentido de su vida de exiliado.

Lacunza juzga que su trabajo se traduce en una obra que

> …es pequeñíssima respecto de su grande asunto: No es expossición methodica de las Escrituras: por consiguiente no es seca, ni enfadosa, sino como un discurso seguido sobre toda ella, o diré mejor, como una colección de pequeños eslabones, que unidos y enlazados entre sí, forman una grande, y fortissima cadena, cuya consideración *hace comprender* sin gran dificultad, el misterio grande de dios encerrado en las Escrituras, ya respecto de los Judíos, ya también respecto de las Gentes[25].

Explícitamente el autor valora su trabajo como una contribución a la comprensión de su tiempo y lugar a la luz de las escrituras, integrándose a una larga cadena de conocimiento. Como señalaba al inicio Lacunza tiene conciencia del valor de su trabajo y también de las dimensiones polémicas que ella puede suscitar y por ello pide que se la juzgue con justicia:

> Yo bien quisiera, señor excelentisimo, si esto me fuese permitido, poner este huerfano escrito en manos de V.Exa primeramente como en manos de un hombre sabio, sin otra consideración: pidiendo a este hombre sabio *un examen privado prolixo, atento, riguroso, justo y racional*: sino por si mismo, pues se lo impiden otras ocupaciones de maior importancia, a lo menos por Personas de buen talento, capaces de juzgar un recto juicio: si después de este recto juicio, no se hallasse en el alguna cosa de substancia ciertamte. Reprehensible, o contraria a alguna verdad conocida, en este caso de q. no desespero, yo me presentaría a los pies de V.Exa con toda seguridad y no dudaría de pedir humilde, e instantáneamente su protexión, no ya solamte, como hombre sabio, sino como a un ministro real, constituido en alta dignidad, cuya bondad y beneficencia sin

[25] Góngora, Mario. "Un memorial de Lacunza". *Revista Chilena de Historia y Geografía* (1955): 249. El subrayado es mío.

> exemplar hasta aora empezamos a experimentar con admiración, y con el más profundo reconocimiento, principalmente los Americanos[26].

Este párrafo del memorial es particularmente representativo del modo de trabajar y razonar de Manuel Lacunza y en particular el modo de establecer los criterios que pide para el examen de su trabajo es de particular elocuencia: privado prolijo, atento, riguroso, justo y racional. Cada uno de estos términos refleja su personalidad y su modo de proceder, desde la referencia al examen o juicio privado, hasta su requerimiento de criterios de racionalidad, una aspiración de la vida del jesuita santiaguino y que está presente a lo largo de toda su obra no obstante su título y carácter. Luego de justificar con convicción y argumentos variados la escritura en castellano de su texto, Lacunza menciona que aún no ha terminado el tercer tomo y hace manifiesta su voluntad de continuar. En un gesto muy propio de su personalidad pide que se le indiquen las debilidades y dificultades que los examinadores pudiesen encontrar en su manuscrito, pero al mismo tiempo advierte de la necesidad de una crítica acorde a los criterios solicitados por el mismo párrafo antes:

> Suplico por ultimo a V.Exa que si acaso los Juezes que V.Exa señalare para el examen de este escrito, me fuessen de algun modo contrarios, se me de traslado de sus reparos: digo si éstos son sustanciales, y dignos de alguna consideración, y no palabras vacías o argumentos , q.no salen de la misma question: pues de esta especie de argumentos que nada prueban, ya yo estoy lleno por acá, y cansado de satisfacerlos[27].

Terminando este memorial Lacunza hace un gesto de modestia y de sentido del límite, de esfuerzo por explicitar el sentido de su trabajo y su voluntad de comprender el mundo por donde transitó escribiendo:

> Este no puede, Señor, comparecer con vuestra presencia con aquel trage civil, ni con aquellos ornamentos naturales o artificiales, que son del gusto de ntro. siglo: pero al fin, en falta de todo esto, lleva muchas verdades, las quales, yo see bien, por donde quiera que se hallen, y sean las que fueren, son siempre estimables, y siempre hallan buena acogida entre los que aman la sabiduría.

---

26 Lacunza, Manuel. *La venida del Mesías…* Tomo I: 249-250. El subrayado es mío.

27 Ibidem.

BIBLIOGRAFÍA

Arce, Osvaldo. “Manuel Lacunza y *La venida del Mesías en gloria y majestad*: bibliografía comentada”. *Revista Chilena de Literatura*, No. 73 (Nov. 2008): 109-137.

Caffiero, Marina. *La nuova era. Miti e profezie dell’Italia in Rivoluzione*. Genova: Marietti, 1991.

Espejo, Juan Luis. “Cartas del padre Manuel Lacunza”. *Revista Chilena de Historia y Geografía*. Santiago: Tomo IX, n° 13, (1914): 200- 219.

Gallego, José Andrés. *Tres grandes cuestiones de la historia de Iberoamérica*. Madrid: Fundación MAPFRE Tavera y Fundación Ignacio Larramendi, 2005.

Góngora, Mario. “Un memorial de Lacunza”. *Revista Chilena de Historia y Geografía* (1955): 147-151.

___. “La obra de Lacunza en la lucha contra el ‘Espíritu del Siglo’ en Europa 1770-1830”. *Revista Historia*, n°15 (1980): 7-65.

Hanisch, Walter. “El Padre Manuel Lacunza (1731-1801), su hogar, su vida y la censura española”. *Revista Historia*, n° 8 (1969): 157-23.

___. “Lacunza o el temblor apocalíptico” *Revista Historia*, n° 21 (1986): 335-378.

Lacunza, Manuel. *La venida del Mesías en gloria y majestad. Observaciones de Juan Josafat Ben-Ezra, hebreo cristiano dirigidas al sacerdote Cristófilo.* 4 tomos. Londres: Imprenta de Carlos Wood, 1816.

Valero Agúndez, S.J., Urbano. *Supresión y restauración de la Compañía de Jesús. Documentos.* Bilbao: Mensajero-Sal Terrae Universidad Pontificia Comillas, 2014.

Vaucher, Alfred. *Une célébrité oubliée. Le P. Manuel Lacunza y Diaz*. Collonges-sous-Salève: Fides, 1941(1ª edición) y 1968 (2ª edición).

ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 22, diciembre 2021, número 36, 37-55
ISSN 0717-6058

GABRIELA MISTRAL Y SU LECTURA DE CAMILLE FLAMMARION: CIENCIA, RELIGIÓN Y EDUCACIÓN (1904-1908)[1]

GABRIELA MISTRAL AND HER READING OF CAMILLE FLAMMARION: SCIENCE, RELIGION, AND EDUCATION (1904-1908)

Verónica Ramírez
Universidad Adolfo Ibáñez, Chile
vramirez@uai.cl

Patricio Leyton
Investigador independiente
leyton.patricio@gmail.com

RESUMEN

Este trabajo analiza la lectura que realizó Gabriela Mistral a las obras del astrónomo, divulgador y novelista francés Camille Flammarion, durante la primera década del siglo XX. El análisis se concentra en los textos periodísticos publicados por Lucila Godoy en la prensa local de La Serena (*El Coquimbo* y *La Voz de Elqui*), entre los años 1904 y 1908. Los objetivos principales son, por una parte, demostrar que la apropiación de Mistral de las ideas de Flammarion constituyó un aspecto relevante para motivar y responder inquietudes intelectuales y espirituales en su etapa inicial como pedagoga y poeta; y, por otra, constatar que los públicos de contextos locales y espacios periféricos ejercen un rol activo en la circulación del conocimiento científico, así como en la atribución de significado a este.

Palabras clave: Astronomía, literatura, prensa.

[1] Este trabajo fue desarrollado en el marco del proyecto FONDECYT N°3180131, titulado "Astronomía y literatura en Chile: diálogo y discusión en el espacio público (1880-1930)".

ABSTRACT

This article analyzes Gabriela Mistral's reading of the works of French astronomer and novelist Camille Flammarion, during the first decade of the 20th century. The analysis focuses on the journalistic texts published by Lucila Godoy in the local press of La Serena (*El Coquimbo* and *La Voz de Elqui*), between 1904 and 1908. The main objectives are, on the one hand, to demonstrate that Mistral's appropriation of Flammarion's ideas constituted a relevant aspect to motivate and respond to intellectual and spiritual concerns in her initial stage as a teacher and poet; and, on the other, it seeks to verify that audiences in local contexts and peripheral spaces play an active role in the circulation of scientific knowledge, as well as in attributing meaning to it.

KEY WORDS: *Astronomy, literature, press.*

Recibido: 29 de agosto 2020. *Aceptado: 20 de octubre de 2021.*

INTRODUCCIÓN

Camille Flammarion fue uno de los astrónomos y popularizadores de la ciencia más conocidos a nivel mundial a fines del siglo XIX e inicios del XX, principalmente gracias a sus obras de divulgación que fueron ampliamente vendidas, traducidas y citadas en los periódicos y revistas sobre asuntos astronómicos y científicos (Flammarion, *Memorias* 4). En Chile, el astrónomo francés recibió atención de parte de los medios escritos desde la década de 1870 hasta bien entrado el siglo XX, como puede corroborarse en *El Mercurio* el 5 de septiembre de 1922, donde se publicó una nota titulada "Homenaje a Flammarion", en la que se mencionaba que la Sociedad Astronómica de París galardonaba al divulgador por su trayectoria y aportes científicos. En la nota se remarca la buena salud del divulgador a pesar de sus años avanzados,[2] así como su doble condición de científico y poeta: "Y quien le ha visitado en estos últimos días, ha observado con asombro que el poeta astrónomo lee y escribe sin auxilio de lentes y con una seguridad de pulso que maravilla" (20). Esta dualidad científica y literaria de Flammarion fue una de las características que lo destacó por sobre otros popularizadores de la ciencia, lo que permitió que fuera leído internacionalmente por un público amplio, interesado en distintas disciplinas. Dentro de este público había algunos literatos chilenos, que entusiasmados por la escritura de Flammarion viajaron a Francia para conocer en persona al divulgador, tal como fue el caso del novelista Luis Orrego Luco, quien en sus memorias menciona: "Me tocó asistir, en la Salle des

[2] Flammarion falleció en 1925.

Italiens, a una conferencia que dio Camille Flammarion, el astrónomo poeta que tanto leíamos entonces en Chile" (423).

Entre los literatos chilenos que leyeron a Flammarion a inicios del siglo XX, se encuentra una joven Lucila Godoy, quien accedió a las obras del astrónomo francés en 1905 en la ciudad de La Serena, mientras iniciaba su carrera en las áreas de la literatura y la educación, como lo señala en su diario íntimo ("Cuaderno de La Serena" 34). Esta situación, es decir, que una escritora y maestra de disciplinas humanistas, principiante, provinciana y de bajos recursos, como lo era en aquel entonces Gabriela Mistral, nos permite analizar cómo un divulgador reconocido a nivel global fue leído en Chile en un contexto extremadamente local. Analizar la lectura que realizó Gabriela Mistral sobre Flammarion en sus años de formación como poeta y pedagoga, abre la posibilidad de estudiar la recepción del astrónomo francés por parte de las mujeres de clase media y en una realidad urbana provincial, condición que, en el caso de Mistral, como ha señalado Catalina Romero, la llevó a valorar el conocimiento y la lectura desde su juventud, lo que será determinante en su carrera como poeta y educadora (33).

El afán de Mistral por la lectura se avivó mientras se desempeñaba como inspectora en el Liceo de Niñas de La Serena entre 1904 y 1908, es decir, cuando tenía entre 15 y 18 años de edad, debido a que anteriormente, viviendo en Monte Grande y Vicuña, no tuvo fácil acceso a los libros (Romero 33-34). La lectura de las obras de Flammarion de parte de la poeta se llevó a cabo cuando se trasladó a La Serena, etapa generalmente definida como la de su formación autodidacta, que fue enriquecida por su ejercicio como profesora (Ulloa 99), lo que nos sugiere que el astrónomo francés fue uno de los primeros autores científicos que ella leyó. Las ideas del científico-poeta repercutieron en el pensamiento de Mistral, al menos en este período, cuya influencia puede rastrearse principalmente en sus primeros escritos publicados en los periódicos locales *El Coquimbo* y *La Voz de Elqui*.

En este trabajo se analiza justamente esa prosa periodística de la escritora chilena producida durante los primeros años del siglo XX, donde se puede demostrar la importancia que ella brindó a la lectura de Flammarion. Lo que se postula es que Gabriela Mistral se apropió de las ideas científicas del astrónomo francés para defender la ciencia, promover la educación de la mujer y criticar a la religión católica, cuando todavía era una desconocida en su provincia natal.

Uno de sus textos que destaca en este sentido es "La instrucción de la mujer", publicado en 1906 en el periódico *La Voz de Elqui* y que ha sido frecuentemente analizado desde una perspectiva de género. En los siguientes apartados se pretende dar a conocer otro aspecto de este y otros textos de Mistral, que consiste en la apropiación de las ideas del astrónomo Camille Flammarion cuando era una joven maestra. La perspectiva teórica desde el cual se abordará este análisis dialoga, en primer lugar, con los historiadores de la ciencia David Knight (2006), Peter Bowler (2009) y Agustí Nieto-Galan (2011), entre otros, quienes postulan que los públicos de la ciencia son

agentes activos de generación de conocimiento, rompiendo con la idea de que la ciencia es un producto acabado que se decide y se determina dentro de las cuatro paredes de un laboratorio y por un grupo acotado de expertos. Bajo esta premisa, la ciencia, al igual que otros saberes, se somete por medio de los lectores a un proceso de significación. Tal como establecen Roger Chartier (2005) y Robert Darnton (2010), la lectura es un fenómeno activo en el que se le da un significado al contenido de acuerdo al contexto de cada lector, por lo que la lectura puede ser comprendida como un proceso de apropiación cultural, concepto que puede aplicarse al caso que aquí se analiza. Mistral se apropió culturalmente de las ideas científicas de Flammarion para de este modo dar sentido y estructura a sus propias ideas sobre la ciencia, la religión y la educación en un momento determinado de su vida, convirtiéndose así, en un agente activo de significación de conocimientos específicos.

LA CIRCULACIÓN DE LA OBRA DE FLAMMARION EN CHILE

Camille Flammarion nació en Francia en 1842 y comenzó su carrera como astrónomo en 1858 trabajando como colaborador en el Observatorio de París. En paralelo, se dedicó a publicar obras de divulgación científica, lo que, por una parte, lo consagró como un personaje reconocido a nivel global, pero, por otra, le generó desavenencias con algunos astrónomos renombrados. Este fue el caso, por ejemplo, de Urbain Le Verrier, quien siendo director del Observatorio de París expulsó a Flammarion después de la publicación de su libro *La pluralidad de los mundos habitados* en 1862, donde exponía no solo sobre la posibilidad de que existieran otros cuerpos planetarios en el cosmos, sino también sobre una eventual vida inteligente y sobre diversas civilizaciones en dichos otros mundos (Flammarion, *Memorias* 209-216). La afición literaria de Flammarion, lo arrastró hacia el éxito editorial, no solo por sus obras de divulgación, sino también por sus novelas de ciencia-ficción, situación que lo enfrentó reiteradas veces a controversias como la recién señalada, pero que no por ello le impidió alcanzar un relevante reconocimiento por sus capacidades en materia astronómica. Así, en 1879, mientras publicaba su manual de astronomía popular, trabajaba como calculador en la Oficina de Longitudes de Francia. Luego, en 1883 lideró la construcción del Observatorio de Juvisy-Sur-Orge, donde siguió realizando observaciones por el resto de su vida. A lo anterior se suma que en 1887 fundó y presidió la Sociedad Astronómica de Francia, así como la revista *L'Astronomie*.

La multifacética y exitosa carrera de Flammarion no solo se dividió entre la ciencia y la literatura, sino que también se consagró como autoridad en materia filosófica y espiritual, en cuanto defensor y practicante del espiritismo. Respecto a esta última disciplina también fue un prolífico divulgador.

En Chile, las obras de Flammarion fueron ampliamente vendidas durante la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del XX, circulando en gran parte

del territorio nacional a través de librerías, bibliotecas y periódicos. Las librerías El Mercurio, Miranda y C. Tornero incluyeron en sus catálogos de los primeros años del siglo XX numerosos y variados libros de Flammarion, entre ellos: *Curiosidades de la ciencia*, *Excursiones al cielo*, *Lo desconocido y los problemas psíquicos*, *Estela*, *Urania*, *Dios en la naturaleza*, *Mundos imaginarios y reales*, *Narraciones de lo infinito*, *Noches de luna*, *Pluralidad de los mundos habitados, El fin del mundo*, *El mundo de los sueños*, *Elementos de astronomía*, *Viajes aéreos*, *Las tierras del cielo*, *Vida de Copérnico e historia del descubrimiento del sistema mundo*, *Los terremotos y la erupción del Krakatoa* e *Historia del cielo*.[3] Asimismo, según el *Boletín de la Biblioteca Nacional* de los años 1902, 1905 y 1908, esta institución contaba con *La Atmósfera* (14), *Los habitantes de otro mundo* (52), y una versión en francés de *Las fuerzas naturales desconocidas* (20). La preferencia por los libros de Flammarion en el país fue tal, que incluso se realizaron traducciones nacionales de dos de sus obras. La primera de ellas fue *Los héroes del trabajo* (1874), traducida por Evaristo A. Soublette y publicada por la Imprenta del Mercurio (Medina 109);[4] y la segunda fue *Las fuerzas naturales desconocidas* (1907), traducida por M. de Ávila y publicada por Imprenta "La Ilustración" (Medina 302).[5] Manuel de Ávila es como se hacía llamar el poeta y escritor chileno Manuel Magallanes Moure[6], quien había traducido del francés al castellano varias obras (Stelingis 33). *Las fuerzas naturales desconocidas* fue redactada originalmente por Flammarion en octubre de 1865, pero Magallanes Moure trabajó sobre una edición ampliada de 1906 (Flammarion, *Memorias* 328-329). La versión chilena circuló en las librerías nacionales, fue promocionada en la prensa,[7] y se podía acceder a ella de manera gratuita en la Biblioteca Nacional (*Boletín* 5).

Un detalle particular para lo que concierne a este trabajo, es que Magallanes Moure mantuvo intercambio epistolar con Gabriela Mistral. De hecho, en una de esas cartas el escritor comentó a la poeta su traducción de Flammarion. Sin embargo,

---

3 Estos títulos pueden revisarse en: "La Librería del Mercurio" 1901, p.3; "La Librería del Mercurio" 1908, p.4; *Catálogo Jeneral de la Librería de Roberto Miranda*, p.139; *Catálogo de la Librería C. Tornero y Ca.*, p.6.

4 Esta obra tuvo una segunda edición publicada en 1876, sin el nombre de su traductor e impresa en Valparaíso. *Los héroes del trabajo* es un breve folleto de 44 páginas dirigidos hacia la educación de los obreros chilenos, una copia de este texto se encuentra disponible en la Biblioteca Nacional.

5 Esta traducción, a diferencia de su antecesora, es un texto extenso de 394 páginas y cuenta con un mayor contenido.

6 Los autores agradecen al historiador Claudio Soltmann por esta información.

7 *El Mercurio de Valparaíso* promocionó en sus páginas este libro para que puedan adquirirlo en sus librerías sus lectores. Ver en "¡Espiritismo!", *El Mercurio de Valparaíso*, 2 de enero de 1908, p. 1.

pensamos que el acercamiento de ella al astrónomo francés durante los primeros años del siglo XX tuvo otro intermediario, nos referimos al periodista y astrónomo aficionado Bernardo Ossandón.

Las obras de Flammarion no solo circularon en las ciudades más importantes del país, ya que algunas bibliotecas privadas de ciertos intelectuales de provincia contaron con libros suyos. Una de esas bibliotecas fue la de Bernardo Ossandón, profesor serenense y director del periódico *El Coquimbo*, en cuyas páginas se publicaron algunos de los primeros escritos de Gabriela Mistral. Ossandón fue quien recomendó a la joven Lucila Godoy para el cargo de inspectora del Liceo de Niñas de La Serena (Zegers 8), y su figura fue determinante para la formación autodidacta de la poeta, debido a que este le abrió el acceso a su biblioteca personal, entre cuyos armarios se encontraban los libros del astrónomo francés. Así recordaba Mistral esta experiencia años después: “Un viejo periodista dio un día conmigo y yo di con él. Se llamaba Don Bernardo Ossandón y poseía un fenómeno provincial de una biblioteca –grande y óptima. No entiendo hasta hoy cómo el buen señor me abrió su tesoro, fiándome libros de buenas pastas y papel fino” (“Oficio Lateral” 1). El director de *El Coquimbo* fue quien le recomendó a Mistral la lectura de Flammarion, como ella también lo explicita: “El bondadoso hombre Ossandón me prestaba a manos llenas libros que me sobrepasaban: casi todo su Flammarion, que yo entendería a tercias o a cuartas” (“El oficio” 1). Por lo que este periodista de provincia fue quien actuó como intermediario entre un autor conocido internacionalmente y una desconocida lectora del Valle de Elqui, lo cual evidencia la relevancia de los mediadores culturales locales para la circulación de las obras de científicos de proyectos editoriales globales. Como ha señalado Sebastian Conrad, los acontecimientos locales pueden entenderse como parte de un entramado global que se conforma estructural y sistémicamente (11), por lo que, bajo este fenómeno, Mistral pudo acceder en una ciudad provincial chilena a la obra de un divulgador mundialmente conocido. Sin la mediación de Ossandón, Lucila Godoy difícilmente podría haber accedido a los libros del astrónomo francés, debido a que estos eran importados desde el extranjero y eran vendidos a un alto precio, lo que dificultaba su adquisición por parte de lectores de bajos recursos económicos. Como inspectora del Liceo de Niñas, Mistral percibía un sueldo que apenas le alcanzaba para subsistir (Orellana y Zegers 42).

El hecho de que la poeta chilena mencionara que entendió a “tercias o a cuartas” a Flammarion, sugiere que ella no comprendió del todo el contenido científico de la obra, probablemente por no tener experiencia previa en ese tipo de lectura y por no poseer formación en materia científica. Sin embargo, esto no fue un inconveniente para que Mistral se pronunciara sobre asuntos astronómicos como se verá más adelante. Por lo demás, el objetivo principal de los popularizadores de la astronomía, entre los que se encontraba Flammarion, como ha sido destacado por Charlotte Bigg, era que el conocimiento científico fuera accesible al mayor número de personas posibles con

el fin de democratizar los saberes en las audiencias (323), por lo que sus libros se expresaban en un lenguaje familiar para el público lego.

Mistral leyó a Flammarion mientras vivía en el poblado de La Campaña, ubicada a tres kilómetros al norte de La Serena. En su diario de vida menciona que estaba leyendo a este autor en 1905: "Ahora que leo con maravilla las crónicas astronómicas de Flammarion" ("Cuaderno de La Serena" 34). La poeta no indica a qué libro se refiere de manera específica en ese momento, no sabemos si era una novela o un texto de divulgación, pero se puede interpretar que pudo ser uno de estos últimos, ya que en líneas posteriores se pregunta: "¿Por qué esa idea torpe de ciertos padres, de apartar de las manos de sus hijos las obras científicas con el pretexto de que cambie su lectura los sentimientos religiosos?" (34).

Con esta y otras reflexiones de Mistral queda en evidencia que la obra de Flammarion facilitada por Ossandón, la introdujo en el mundo de la ciencia y le permitió cuestionar su realidad. Para profundizar en ello, se revisará principalmente su prosa periodística de esos años.

LUCILA GODOY LEE A FLAMMARION: DEFENSA DE LA CIENCIA Y CRÍTICA A LA RELIGIÓN

La religión fue una temática recurrente dentro de la producción literaria de Gabriela Mistral. Según Martin Taylor, en sus artículos, poemas y cartas elaboró temas sagrados tales como el amor a Dios y la divinidad del hombre, para lo cual estudió el Antiguo y Nuevo Testamento, así como fuentes no cristianas (2). Mistral provenía de una familia católica afincada en Vicuña y su introducción a la lectura de la Biblia se la debe a su abuela paterna: "Fue de ella [su abuela] de donde me vino el amor de la Biblia; no la había tenido yo sin ella" ("Cuaderno Liminar" 21). Las referencias hacia la religión y sus creencias católicas están presentes desde sus primeros escritos literarios. Por ejemplo, en su texto "Páginas de mi alma", publicado en *La Voz de Elqui* el 20 de abril de 1905, señala: "Dios, que tiene por templo mi corazón mismo y por sacerdote mi afecto. Dios, que en la comunión de su amor me da sus besos como hostias consagradas y en sus santos consejos me da sus mandamientos" (13). Fue justamente en este periodo de su juventud que Mistral comenzó a manifestar sus desavenencias con el catolicismo, y en que la lectura de Flammarion pudo propiciarle nuevas dudas sobre la religión, así como respuestas. No se quiere afirmar con esto que la poeta haya perdido la fe en estos años, sino que, desde una mirada no atea, la visión científica, literaria y espiritualista de Flammarion parece haber acompañado a Mistral en sus reflexiones de esa época. Así se refiere ella misma a este periodo en una carta enviada a su amigo Pedro Aguirre Cerda en 1920, cuando ya se desempeñaba como directora del Liceo de Niñas de Punta Arenas: "Ya escribía yo algo en el diario radical *El Coquimbo* y solía descubrir con toda

sinceridad, mis ideas no antirreligiosas, sino religiosas en otro sentido del corriente" ("Cuaderno de Varia Lección" 70).[8]

Al revisar sus publicaciones en *La Voz de Elqui* y en *El Coquimbo,* podemos notar que hacia fines de 1905 se aprecia la influencia de Flammarion en su prosa literaria. Por ejemplo, en su escrito titulado "1° de noviembre" publicado en *El Coquimbo* en 1905, hace mención a la infinitud del universo, concepto popularizado por Flammarion en gran parte de sus obras. Allí dice: "Las voces últimas de la campana pueblan las soledades infinitas del espacio"; para señalar más adelante: "La negrura funeral se extendió sobre la Tierra enlutecida. Arriba, las apoteosis infinitas de los cielos estrellados; abajo, en el valle y en el alma, nada lúgubre" (59). También en su "Carta Íntima", publicada el 30 de noviembre de ese año en *La Voz de Elqui*, se refiere a este mismo concepto: "Esfúmanse gradualmente las tenuideces crepusculares, y el pincel lúgubre de la noche baña con sus negruras el cuadro infinito de los cielos" (30). El concepto de infinitud del Universo fue desarrollado por Flammarion gracias a sus observaciones astronómicas y por la lectura de autores como: Fontanelle, Cirano de Bergerac, Kercher, Pierre Borel. Huygens, Voltaire, Lalande, Laplace, David Brewster, John Herschel y Juan Reynaud (*Memorias* 207). En su obra *La pluralidad de los mundos habitados* (1862) es donde por primera vez trató esta concepción del universo y logró popularizarlo en las audiencias. Sobre la infinitud del universo menciona:

> Allí, mil astros perdidos en las regiones lejanas del espacio derraman sobre la Tierra una dulce claridad que nos manifiesta el verdadero lugar que ocupamos en el universo; allí, la idea del infinito que nos rodea, nos separa de toda agitación terrestre y nos arrastra sin saberlo a esas vastas regiones inaccesibles a la debilidad de nuestros sentidos (*La Pluralidad* 31).

La concepción del universo infinito y la pluralidad de mundos fueron ideas que se transformaron en algo distintivo de la prosa científica de Flammarion. Al respecto, en sus *Memorias* señala: "Esta concepción de la astronomía, expuesta en mi primer libro [*La pluralidad de los mundos habitados*], y continuada después por mis otros trabajos, es, en cierto modo, el programa de toda mi vida científica y literaria" (209). En este sentido, la concepción del cosmos infinito que aparece en las primeras obras de Mistral puede estar influida por la lectura del astrónomo francés.

La idea científica de la infinitud del cosmos no se oponía a la visión cristiana y católica heredada por la poeta. Fue recién con su texto "La instrucción de la mujer", publicado en *La Voz de Elqui* en marzo de 1906, cuando ella manifestó una pugna concreta entre ciencia y religión. En este texto Mistral expone lo siguiente:

---

8 La carta es del 1 de febrero de 1920 y fue citada íntegramente en su diario de vida.

> Yo pondría al alcance de la juventud toda la lectura de esos grandes soles de la ciencia, para que se abismara en el estudio de esa naturaleza de cuyo Creador debe formarse una idea. Yo le mostraría el cielo del astrónomo, no el del teólogo; le haría conocer ese espacio poblado de mundos, no poblado de centellos; le mostraría todos los secretos de esas alturas y, después que hubiera conocido todas las obras; y, después que supiera lo que es la Tierra en el espacio, que formara su religión de lo que dictara su inteligencia, su razón y su alma (44).

Este fragmento es clave para respaldar la influencia de Flammarion en el pensamiento que inspiró algunos de los escritos de Mistral en esos años, y que provocó que no fuera aceptada en la Escuela Normal. Por una parte, la idea de los mundos poblados era sustancialmente sostenida y difundida por el divulgador francés, como queda de manifiesto no solo en *La pluralidad de los mundos habitados,* sino también en sus obras *Dios en la naturaleza* (1869) y *Astronomía Popular* (1880), entre otras, donde puede leerse lo siguiente: "…creo que los planetas que dan vueltas alrededor del Sol, son otros tantos mundos habitados, y que las estrellas fijas son otros tantos soles que tienen planetas alrededor, esto es, mundos que no vemos desde aquí a causa de su pequeñez, y porque su luz prestada no podría llegar hasta nosotros" (*La pluralidad* 114). Por otra parte, Flammarion intentó estructurar su espiritualidad a partir de la experimentación, ya que es sabido, por ejemplo, que sometió a prueba científica el método espiritista aplicado por los médiums (Mülberger 83). Esto último se vincula a la búsqueda de una religión cuyo cimiento y funcionamiento fuera de carácter democrático, en la que quien quisiera pudiese establecer contacto con su espiritualidad sin necesidad de que una institución lo abalara, lo que era, a fin de cuentas, uno de los postulados del movimiento espiritista, también defendido y divulgado por Flammarion (Mülberger 89). En consecuencia, que Mistral prefiriese el cielo de los astrónomos por sobre el de los teólogos, la confrontaba directamente con los postulados del catolicismo, idea esta última que también devela un eco de Flammarion. En una de sus declaraciones posteriores, la autora menciona que "por aquel tiempo [en su juventud] yo leía libros que me prestaba un curioso hombre que yo conocía, don Bernardo Ossandón, un astrónomo que me había hecho leer a Flammarion, y yo había escrito un artículo que decía que <la naturaleza era Dios>. A causa de aquella frase, pagana, el Capellán de la Normal dijo en consejo de profesores <Esta niña es naturalista>, y pidió que yo no fuera admitida" ("Entrevista" 15).

Lo anterior demuestra que la incansable curiosidad intelectual y espiritual de Mistral, que no la abandonó jamás, ya era una cuestión patente a sus 16 años. En el mismo mes en que fue publicado su renombrado texto "La ilustración de la mujer" (marzo de 1906), apareció en el mismo periódico su poema titulado "Al final de la vida", donde puede interpretarse que había una cierta decepción de la poeta respecto al sistema ético que había defendido la teología católica:

Tanto amor, caridad, fe y esperanza.
Tanta buena simiente,
¿Qué fruto, di, te han dado?

Desprecio aquel primero,
La segunda el rencor más verdadero,
Y el más vil desencanto las siguientes! (46-47).

Esa decepción respecto al catolicismo puede vincularse en el caso de la joven Mistral con las luces proporcionadas por la ciencia, como se constata en otro texto de *La Voz de Elqui* el mismo año (1906), titulado “Página de un libro íntimo”. Allí la autora declara que: “Ser gusano del mundo social no me importa, pero lo que me exasperaría sería ser, por la derrota, mediocridad del mundo intelectual” (50). Luego agrega: “La razón ha formado mi religión y la ciencia la reformará” (50); para finalmente cerrar con: “Amo a la humanidad no por mandamiento, sino por el natural” (50). Esta idea del dios-naturaleza seguirá apareciendo en sus escritos publicados en la prensa durante esos años. En 1907 y 1908 el periódico *El Coquimbo* publicó poemas suyos en los que ella menciona al <Dios Sol> (“De un epistolario de mujer” 68) y al <Dios invierno> (“Después de la lluvia” 83). Como señala Nieto-Galán, “Flammarion abundó en la idea de que la astronomía transmitía un mensaje de paz a través del espectáculo del cielo, que permitía extrapolar la armonía natural a la astronomía social” (79), idea que dialoga con las obras de Mistral aparecidas en estos periódicos. Su visión respecto al catolicismo es tajante en su texto “Ventajoso canje”, publicado en el mismo periódico en 1910, en el que argumenta explícitamente acerca de los daños que habrían ocasionado las escuelas parroquiales y los beneficios que traería la escuela fiscal (90).

Años más tarde, Mistral reconoce explícitamente que:

> Por ahí a los veinte años, me di un chapuzón de Ciencia. Leí cuanto libro de divulgación científica cayó a mis manos, esperando que la Física me diese atisbos de lo divino. No me los daba la religión católica, o no parecía poder dármelos según la hondura y amplitud que le requería. Y cuando la Ciencia me falló en la medida de sus límites, y de los míos, me fui a buscar vistas mayores en la Teosofía y en el Budismo, que aún me rondan como las águilas a la torre (“Hija del cruce” 149).

Cuando Mistral se dio cuenta que la ciencia tampoco podría satisfacer todas sus inquietudes intelectuales y espirituales, lo lógico habría sido que las ideas presentes en las obras de Flammarion hubiesen desaparecido de sus reflexiones, sin embargo, es posible rastrear que estas la siguen rondando. En la década de 1930, durante su estadía en Roma, volvió a referirse a algunos postulados que habrían estado presentes en los escritos de su juventud. Allí, a cargo del Instituto Cinematográfico Educativo de la Liga de las Naciones, hoy Naciones Unidas, Mistral se

pronunció acerca de la importancia de la transmisión del conocimiento científico a través de un lenguaje familiar y de un sistema democrático ("Cinema documental para América" 263-267), lo que se puede vincular con la popularización del saber, practicado y defendido por Flammarion a principios de siglo. En esa misma década (1930) Mistral se pronunció sobre la educación industrial y la necesidad de instruir científicamente a los obreros a través de un lenguaje y un medio familiar, como lo era el cine ("El Instituto Cinematográfico L.U.C.E Roma" 254-257). Por otra parte, durante esos mismos años escribió un texto titulado "Comunidad de esencia", en el que ella criticó la dicotomía ciencia y religión, y propuso una alianza entre ambas, evidenciando la valoración que brindaba al conocimiento científico y proponiendo lo que también habían defendido espiritistas como Flammarion, a su manera. En este texto de 1932 su ataque vuelve a dirigirse hacia la Iglesia Católica, al señalar que "el maridaje de la idea católica con el conservatismo público ha logrado que las masas trabajadoras lleguen a considerar una fe religiosa enemiga de su progreso económico" (271-272).

La lectura de Flammarion llevaría a una joven Gabriela Mistral a cuestionar la religión católica y preferir en su lugar las verdades que le ofrecía la ciencia. De este modo, el astrónomo francés influiría en su crítica al catolicismo en sus primeros escritos literarios publicados por la prensa serenense. Las opiniones expresadas en la esfera pública por Lucila Godoy la llevarían a ser rechazada en la Escuela Normal por parte de los sectores conservadores, sin embargo, esto no significaría que la intelectual fuera atea o dejara de ser cristiana, sino más bien responde a una ampliación de su búsqueda religiosa incorporando otras fuentes de información a su acervo cultural, como fue el caso de Flammarion y sus ideas.

FLAMMARION, MISTRAL Y LA EDUCACIÓN CIENTÍFICA DE LAS MUJERES

En el período en que Gabriela Mistral se desempeñaba como inspectora del Liceo de Niñas de La Serena,[9] este establecimiento comenzó a depender de la administración del Estado, convirtiéndose así en un liceo fiscal (Vicuña 386). Los liceos femeninos no tenían el mismo currículum que sus pares masculinos y no preparaban a las mujeres para proseguir estudios universitarios, sino que para las tareas de tipo

[9] El Liceo de Niñas de La Serena se fundó en 1878 y dependía de la Sociedad de Profesores de la ciudad. Su financiamiento dependió de los apoderados y ciudadanos serenenses antes que pasara a depender del Estado (Vicuña 383-384).

domésticas.[10] Asimismo, sus estudiantes pertenecían a los sectores acomodados de la población, quedando excluidas las mujeres de las clases medias y sectores populares (Vicuña 389-392).[11]

Es en este contexto en que la joven Lucila Godoy publicó "La instrucción de la mujer", artículo de prensa sobre el que ya nos referimos en el apartado anterior y en el que la escritora defendió la educación científica de las mujeres. Esta última, como ha señalado María Isabel Orellana, no fue una prioridad para el Estado y fue resistida por los sectores conservadores, lo que provocó que el acceso de ellas a la ciencia se retrasara, con el argumento de que eran poco aptas para proseguir estudios en que predominara la racionalidad por estar propensas a sus emociones (85). Cuestionando lo anterior, Gabriela Mistral defendió la educación científica de las mujeres mediante la apropiación de la lectura que hizo sobre Flammarion. En este texto suyo de 1906 deseaba explícitamente que la mujer fuese "la Estela que sueña en su obra Flammarion; compartiendo con el astrónomo la soledad excelsa de la vida; la Estela que no llora la pérdida de sus diamantes ni vive infeliz lejos de la adulación que forma el vicio de la mujer elegante" ("La instrucción" 45). *Estela* (1897) es el título de una de las novelas astronómicas de Flammarion más reconocidas. Su éxito fue de tal magnitud en el extranjero, que el *Mercurio de Valparaíso* publicó dos de sus capítulos en formato folletín durante julio de 1897, tan solo dos meses después del lanzamiento de su primera edición en París. En la obra la protagonista es Estela (Stella de Ossian), una joven con títulos nobiliarios que cuando está libre de las exigencias sociales, se entrega a la lectura de libros de astronomía hasta hacer de ellos su gran afición. Estando comprometida con un duque, viaja con sus tíos a los Pirineos, donde se entera que vive el autor de sus libros predilectos. Cuando logra conocerlo directamente, Estela se da cuenta que Dargilan, el escritor, es un sabio astrónomo que no se resiste en enseñar las maravillas del universo. Al paso de los días se enamoran, por lo que Estela abandona a sus tíos y, junto con ellos, los lujos de su vida pasada, para seguir descubriendo el cosmos con el sabio plebeyo. Tal como expresa Mistral, entre las joyas y el conocimiento, Estela opta por lo último, lo que significa que prefiere una vida sencilla pero instruida. Dargilan afirma en la novela que "la señorita hace bien. La ciencia del cielo es sublime y nunca le causará desilusiones" ("Stella" 1). Mucho se ha dicho respecto

---

[10] En los últimos años varias historiadoras e investigadoras han publicado estudios que dan cuenta sobre la inclusión de la mujer en el plano científico y educativo. Para profundizar en este tema, véase: Stuven, Ana María (2011); Orellana, María Isabel (2015); Ramírez, Verónica (2019).

[11] Gabriela Mistral se oponía a que en el Liceo de Niñas de La Serena no se incluyeran mujeres de las clases populares, por esto se encargó de que algunas de ellas pudieran ser incorporadas, lo que le valió ser catalogada como socialista ("Cuadernos de Varia Lección" 70).

a que el personaje de Dargilan no es otro que el mismo Flammarion, quien se habría auto-representado en este libro, por lo que, en ese sentido, Mistral pudo sentirse identificada con la protagonista al optar por una vida alejada del lujo, pero iluminada por las maravillas del universo.

En su "Instrucción de la mujer", Mistral pide "que los libros científicos se coloquen en sus manos como se coloca el Manual de Piedad" (45), reclamando para que las obras de ciencia tuvieran la misma importancia en la formación intelectual de las mujeres que las obras religiosas, para así sacarlas de la ignorancia y que apreciaran el conocimiento de la naturaleza por sobre las enseñanzas de la Iglesia Católica. Esta forma de referirse a la educación de la mujer le costaría su salida de la Escuela Normal, como anteriormente se dijo, pero, además influiría en su visión contraría a la censura de libros que desarrollaría en los años postreros (Romero 35). Su defensa a la lectura científica fue manifestada por su pluma justo en el momento en que ella conoció las obras de Flammarion, por lo que su propia experiencia con el astrónomo francés pudo inspirar y desarrollar su pensamiento respecto al tipo de educación que debían recibir las mujeres. El fomento de la lectura en el sector femenino que la poeta menciona en la "Instrucción de la mujer", la llevará unos años después a promover la creación de bibliotecas públicas. Así, cuando ejerció como directora del Liceo de Niñas de Punta Arenas entre 1918 y 1920, organizó su biblioteca ampliando el número de libros y abriéndola a la comunidad (Martinovic 42-43).

Para Mistral la ciencia llevaría a sus congéneres hacia una vida alejada de los lujos. "Hágasele amar la ciencia más que las joyas y la seda" (45), señalaba en su texto ya aludido. Las alumnas de Lucila Godoy, en ese entonces, provenían de familias acomodadas del Valle de Elqui, por lo que su crítica al lujo y su valoración del saber podrían estar destinadas a estas jóvenes, aunque también a ella misma. En contraposición a sus alumnas, ella llevaba una vida alejada de la opulencia, su condición económica era básica y su salario apenas le alcanzaba para mantener a su madre y a sí misma, de tal modo que el conocimiento científico podría haber sido estimado por Mistral en cuanto que la distanciaba de lo mundano.

Lo cierto es que la crítica al lujo había sido practicada por distintas intelectuales desde décadas anteriores. Rosario Orrego, siendo directora de *Revista de Valparaíso* en 1873, reflexionó sobre la temática en su texto "El lujo y la moda" (413-416); y ese mismo año incluyó en su publicación un texto titulado "El lujo", escrito por Lucrecia Undurraga, en el que se señalaba ya en esa época que:

> Si queréis ser admiradas, aplaudidas en todas partes, elegid un camino que os eleve y engrandezca: sed virtuosas; llenad vuestros deberes en cualquier situación que el destino os coloque. Llenadlos con naturalidad y sencillez. Entonces vuestra vanidad, si es que una mujer así puede tenerla, será una vanidad legítima, y tendréis derecho para erguir vuestra frente tan alto como queráis (19).

No solo las mujeres se habían preocupado de este asunto, algunos varones liberales reconocidos en la esfera pública también dedicaron palabras al respecto, como fue el caso de Benjamín Vicuña Mackenna, quien responsabilizaba como la fuente del "mal del lujo" al pasado colonial (181). En general, las opiniones respecto a la educación moral de las mujeres durante las últimas décadas del siglo XIX estuvieron fuertemente atravesadas por la problemática de la obsesión por el lujo,[12] por lo que Mistral fue heredera de esa reflexión. Lo interesante es que la poeta propuso una solución concreta para contrarrestar la fuerte tentación que generaba la suntuosidad en las jóvenes: leer libros científicos y, más específicamente, leer obras literarias cuyos personajes femeninos puedan inspirar y guiar a las alumnas hacia la senda del saber. Este era el caso de *Estela* de Flammarion, que como afirma Nieto-Galan, "era una vía excelente para que la cultura científica llegara sutilmente a los lectores de literatura" (73). La obra de Flammarion se erguía como una fuente de posibilidades para las mujeres que optarían por el camino del saber. Este no solo había publicado la aludida *Estela*, sino también *Urania* (1889), cuyo personaje era una joven musa de la astronomía.

Al igual que para otras intelectuales de la época, para Mistral educar científicamente a la mujer significaba ponerla en una condición de igualdad respecto a los hombres: "Instrúyase a la mujer; no hay nada en ella que le haga ser colocada en un lugar más bajo que el del hombre" ("La instrucción" 44). La joven educadora consideraba que las mujeres tenían las mismas capacidades intelectuales que los hombres para desempeñar una carrera científica, idea que también podría haberla sostenido a partir de su lectura de Flammarion. Cuando Mistral desea que la ciencia cambie esta forma de pensar, injusta para las mujeres, expresa lo siguiente: "Que con todo su poder, la ciencia que es el Sol, irradie su cerebro" ("La instrucción" 45). La referencia al Sol en cuanto iluminador del cerebro de las mujeres puede ser una influencia de su interés por la astronomía y por las obras del astrónomo francés, ya que metafóricamente utiliza la referencia astronómica de la luz del astro rey para que guie al género femenino en la sabiduría de la ciencia.

La igualdad entre mujeres y hombres, tanto en derechos, dignidad y capacidad intelectual, fue uno de los aspectos que defendió Mistral durante toda su vida. Como ha mencionado Grace Prada, el pensamiento de la poeta es una constante lucha por la igualdad de la mujer en materia educacional y laboral dignos de su feminidad (61). Pero en su juventud, algunas de sus ideas al respecto parecen haber dialogado con los pensamientos del divulgador francés. La igualdad entre los géneros, por ejemplo, la llevarían a pensar unos años después que el alma humana no tiene sexo, creencia que ella misma declara haberla sustentado en su lectura de Flammarion, como deja de manifiesto en una carta enviada al poeta Antonio Bórquez Solar entre 1911 y 1912,

---

[12] Véase en Ramírez, Verónica y otros autores (2017).

cuando ya profesaba la Teosofía: “Olvide Ud. que es una mujer quien le escribe, y dispénsele la ternura que dispensara a un alma cualesquier, siempre que fuera en verdad, un alma. Flammarion dice que las almas no tienen sexo” (cit. en Horan 125). Esta carta ha sido interpretada por Elizabeth Horan como parte de la ambigüedad sexual y de la lucha *queer* de Mistral en esa época (125). Además, en los años en que publicaba sus escritos en los periódicos *La Voz de Elqui* y *El Coquimbo*, de acuerdo a Licia Friol-Matta, su poesía revelaba su ambigüedad sexual al referirse sentimentalmente a otras mujeres (62).

Para Flammarion el estudio del alma era un fenómeno natural digno de investigaciones científicas serias al que podía aplicarse el método experimental (Mülberger 83), por lo que su tesis de que el alma no tuviera sexo gozaba de cierta autoridad científica dentro de ese marco. Esto fue recogido por Mistral en la década de 1910 para defender la inexistencia de diferencias marcadas entre ambos sexos, y para concluir que las mujeres podían seguir estudios científicos al igual que los hombres. Flammarion defendió la investigación científica del alma en su obra *Las fuerzas naturales desconocidas*, donde se menciona que el espíritu puede ser una fuerza semejante a la gravedad o al electromagnetismo y que su naturaleza aún es desconocida por parte de los científicos (84).

Si bien, la influencia de Flammarion en la poeta se demuestra principalmente en sus primeros años de carrera, las ideas del divulgador seguirán presentes en materia educacional en sus años de madurez. Así, en 1925, al referirse a las bibliotecas populares, recomienda a los bibliotecarios leer a los niños las obras del astrónomo francés: “Debe saber contar, semanalmente, relatos y fábulas a los niños; ha de reproducir, con agilidad, el capítulo saliente de la obra nueva, para invitar a la lectura completa; y repetir, sin matarle la frescura, una página de Wells o de Flammarion” (“Divulgación” 174). Por otra parte, en la década de 1930, mientras dirige el Instituto Cinematográfico Educativo de Roma, reflexiona respecto al éxito de las películas de zoología para la enseñanza de las ciencias naturales, puesto que despertaban gran interés entre los espectadores de todas las edades. Junto con ello se lamenta de no haber tenido esa herramienta disponible en sus años como maestra en Chile: “Recuerdo de mis años de dirección de liceo el desapego evidente, subido a veces a la antipatía, que las alumnas sentían hacia las ciencias naturales a pesar de ser ellas un estudio fascinante si los hay, y el cebo más coloreado para la imaginación” (“El Instituto Cinematográfico” 259). Con estas palabras, la poeta manifiesta, por una parte, lo frustrada que se sentía respecto al tipo de educación a la que estaban sometidas y acostumbradas las alumnas, así como al tipo de valoración que ella brindaba a estas ciencias. En este caso, como puede interpretarse, la justificación del estudio de la naturaleza descansaba en que servía como poderoso acicate para despertar la imaginación, relación esta última (ciencia-imaginación) fuertemente impulsada y practicada por divulgadores científicos como Flammarion (Nieto-Galán 78).

La popularización de la ciencia, practicada a través de charlas de científicos dirigidas a la población lega, de textos simplificados en medios de fácil circulación, de la apertura de los observatorios a todo público, etc., tenía como objetivo alcanzar una mayor democratización del conocimiento. Pero esa familiarización con la ciencia, para un científico, divulgador y poeta, como Flammarion, no podría darse si no se despertaba primero la curiosidad del receptor. Las novelas astronómicas de este autor francés, como lo fue *Estela* entre otros títulos, pudieron ser el aliciente para que Lucila Godoy se interesara por el conocimiento científico a temprana edad, permitiendo que a través de la imaginación se desarrollara en ella un verdadero aprecio por las ciencias.

CONCLUSIÓN

En las páginas anteriores se ha ahondado en una veta poco explorada de la vida intelectual de la poeta Gabriela Mistral, es decir, en su interés en materias científicas y, más específicamente, en la astronomía, cuando apenas iniciaba su carrera literaria y pedagógica. Las primeras publicaciones suyas aparecidas en la prensa de su provincia natal demuestran un estrecho diálogo con las ideas del astrónomo, divulgador y novelista francés Camille Flammarion, cuyas obras no hay duda que cayeron en las manos de la joven poeta, durante la primera década del siglo XX.

Identificar esta lectura específica de Gabriela Mistral, así como definir el tipo de apropiación que ella desarrolló de las obras de Flammarion, permiten comprender, por una parte, cómo se configuraron sus inquietudes intelectuales y espirituales en su etapa de formación profesional y literaria, y por otra, permiten constatar cómo circula el conocimiento científico entre esferas globales y contextos locales, revelando que los públicos locales y periféricos ejercen roles relevantes, no solo para la movilidad de dicho saber, sino también para re-significar este.

El complejo mundo intelectual y espiritual de Gabriela Mistral, que no dejó de modificarse y actualizarse durante toda su vida, tomó un camino consciente al inmiscuirse durante su juventud en teorías y conceptos científicos, que si bien más tarde desechó, aunque solo hasta cierto punto, al menos en la primera etapa de su carrera fueron cruciales para incitarla a cuestionarse acerca de su creencias y acerca de la realidad, de allí que la revisión de la lectura de Camille Flammarion por parte de Mistral merezca ser atendida.

BIBLIOGRAFÍA

Bigg, Charlotte. “Staging the Heavens: Astrophysics and Popular Astronomy in the Late Nineteenth Century”. *The Heavens on Earth. Observatories and Astronomy in Nineteenth-Century Science and Culture.* Sibum, Otto y otros, eds. Durham and London: Duke University Press, 2010: 305-324.

Boletín de la Biblioteca Nacional, n° 14, 1902: 14

Boletín de la Biblioteca Nacional, n° 42 y 43, 1905: 52.

Boletín de la Biblioteca Nacional, n° 64, 1905: 52.

Boletín de la Biblioteca Nacional, n° 66, 1908: 20.

Bowler, Peter. *Science for all. The popularization of science in early Twentieth-Century Britain.* Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

Catálogo Jeneral de la Librería de Roberto Miranda. Santiago: Imprenta i Encuadernación del Comercio, 1902.

Catálogo de la Librería C. Tornero y Ca. (antes Librería del Mercurio). Santiago: Imprenta de la Librería C. Tornero y Ca., 1904.

Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural.* Barcelona: GEDISA Editorial, 2005.

Conrad, Sebastian. *What is the Global History?* Princeton: Princeton University Press, 2016.

Darnton, Robert. *El beso de Lamourette. Reflexiones sobre historia cultural.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

"¡Espiritismo!". *El Mercurio de Valparaíso*, 2 de enero de 1908: 1.

Fiol-Matta, Licia. *A Queer Mother for the Nation. The State and Gabriela Mistral.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

Flammarion, Camille. *La pluralidad de los mundos habitados.* París: Librería de A. Bouret e Hijo, 1875.

___. *Las fuerzas naturales desconocidas.* Santiago: Imprenta de la Ilustración, 1907.

___. *Memorias biográficas y filosóficas de un astrónomo.* París: Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1913.

"Homenaje a Flammarion". *El Mercurio*, 5 de septiembre de 1922: 20.

Horan, Elizabeth. "De los árboles y la pantalla: la amistad viril a través de Alberto Nin Frías y Gabriela Mistral". *Cuadernos de Literatura*, vol. 21, n° 42, 2017: 119-144.

Knight, David. *Public understanding of science. A history of communicating scientific ideas.* New York: Routledge, 2006.

"La Librería del Mercurio". *El Mercurio de Valparaíso*, 30 de noviembre de 1901: 3.

"Librería del Mercurio". *El Mercurio de Valparaíso*, 3 de septiembre de 1908: 4.

Martinovic, Dusan. *Gabriela Austral: su vida en la Patagonia Chilena, revisión histórica (1918-1920).* Punta Arena, Sin Editorial, 2015.

Medina, José Toribio. *Biblioteca chilena de traductores*. Santiago: Establecimientos Gráficos de Balcells & Co., 1925.

Mistral, Gabriela. "Cuaderno de La Serena (1905)". *Bendita sea mi lengua. Diario íntimo de Gabriela Mistral (1905-1956).* Ed. Jaime Quezada. Santiago: Editorial Planeta, 2002, 29-36.

___. “Cuaderno de Varia Lección (1918-1921)”. *Bendita sea mi lengua. Diario íntimo de Gabriela Mistral (1905-1956).* Ed. Jaime Quezada. Santiago: Editorial Planeta, 2002: 63-84.

___. “Cuaderno Liminar (años diversos)”. *Bendita sea mi lengua. Diario íntimo de Gabriela Mistral (1905-1956).* Ed. Jaime Quezada. Santiago: Editorial Planeta, 2002: 17-28.

___. “Páginas de mi alma”. *Gabriela Mistral en La Voz de Elqui.* Comp. Pedro Pablo Zegers. Santiago: DIBAM/Museo Gabriela Mistral de Vicuña, 1994: 13-14.

___. “Carta Íntima”. *Gabriela Mistral en La Voz de Elqui.* Comp. Pedro Pablo Zegers. Santiago: DIBAM/Museo Gabriela Mistral de Vicuña, 1994: 29-33.

___. “La instrucción de la mujer”. *Gabriela Mistral en La Voz de Elqui.* Comp. Pedro Pablo Zegers. Santiago: DIBAM/Museo Gabriela Mistral de Vicuña, 1994: 43-45.

___. “Al final de la vida”. *Gabriela Mistral en La Voz de Elqui.* Comp. Pedro Pablo Zegers. Santiago: DIBAM/Museo Gabriela Mistral de Vicuña: 46-67.

___. “Página de un libro íntimo”. *Gabriela Mistral en La Voz de Elqui.* Comp. Pedro Pablo Zegers. Santiago: DIBAM/Museo Gabriela Mistral de Vicuña: 50-51.

___. “1° de noviembre”. *Gabriela Mistral en El Coquimbo.* Comp. Pedro Pablo Zegers. Santiago: DIBAM/Museo Gabriela Mistral de Vicuña, 1994: 59-61.

___. “De un epistolario de mujer”. *Gabriela Mistral en El Coquimbo.* Comp. Pedro Pablo Zegers. Santiago: DIBAM/Museo Gabriela Mistral de Vicuña, 1994: 68-69.

___. “Después de la lluvia”. *Gabriela Mistral en El Coquimbo.* Comp. Pedro Pablo Zegers. Santiago: DIBAM/Museo Gabriela Mistral de Vicuña, 1994: 83.

___. “Ventajoso canje”. *Gabriela Mistral en El Coquimbo.* Comp. Pedro Pablo Zegers. Santiago: DIBAM/Museo Gabriela Mistral de Vicuña, 1994: 90.

___. “Divulgación de principios de las nuevas escuelas (1925)”. *Magisterio y Niños.* Santiago: Editorial Andrés Bello, 1979: 172-175.

___. “El Instituto Cinematográfico L.U.C.E. de Roma (1930)”. *Gabriela Mistral: Iniciática, astral y precursora. Correspondencias y textos inéditos.* González, Gladys, investigación y selección. Valparaíso: Ediciones El Cardo, 2020: 253-262.

___. “Cinema documental para América”. *Gabriela Mistral: Iniciática, astral y precursora. Correspondencias y textos inéditos.* González, Gladys, investigación y selección. Valparaíso: Ediciones El Cardo, 2020: 263-267.

___. “Comunidad en esencia”. *Gabriela Mistral: Iniciática, astral y precursora. Correspondencias y textos inéditos.* González, Gladys, investigación y selección. Valparaíso: Ediciones El Cardo, 2020: 271-272.

___. “Hija del cruce (1942)”. *Chile país de contrastes.* Santiago: Biblioteca Fundamentos para la construcción de Chile/Instituto de Historia PUC, 2009: 143-150.

___. “El Oficio lateral (1949)”. Manuscrito conservado en el Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional de Chile.

___. “Entrevista póstuma”. *Antología poética de Gabriela Mistral.* Calderón, Alfonso, ed. Santiago: Editorial Universitaria, 2001: 13-30.

Mülberger, Annette. *Los límites de la ciencia. Espiritismo, hipnotismo y el estudio de los fenómenos paranormales (1850-1930).* Madrid: CSIC, 2016.

Nieto-Galán. Agustí. *Los públicos de la ciencia. Expertos y profanos a través de la historia.* Madrid: Marcial Pons, 2011.

Orellana, María Isabel. *Sentimientos en busca de ciencia: inicios de la educación científica femenina en Chile (1870-1930).* Santiago: Museo de la Educación Gabriela Mistral/ DIBAM, 2015.

Orellana, María Isabel y Pedro Pablo Zegers. *Lucila Gabriela: La voz de la maestra.* Santiago: Museo Nacional de la Educación Gabriela Mistral, 2008.

Orrego Luco, Luis. *Memorias del tiempo viejo.* Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1984.

Orrego, Rosario. "El lujo y la moda". *Revista de Valparaíso*, Tomo 1, 1873: 413-416.

Prada, Grace. "La educación y el feminismo en el pensamiento de Gabriela Mistral". *Ístmica*, n° 13, 2010: 55-63.

Ramírez, Verónica. "Las pioneras en exigir educación científica: Ciencia, mujer y prensa en el Chile decimonónico". *Revista Punto Género*, n°12, 2019: 1-20.

Ramírez, Verónica y otros. *Antología crítica de mujeres en la prensa chilena del siglo XIX*. Santiago: Cuarto Propio, 2017.

Romero, Catalina. *Gabriela Mistral: El libro y la lectura.* Santiago: Ediciones Universidad Tecnológica Metropolitana, 2011.

Stelingis, Paulius. *La poesía de Manuel Magallanes Moure*. Santiago: Imprenta del Pacífico, 1959.

"Stella". *El Mercurio de Valparaíso*, 8, 9 y 10 de julio de 1897: 1.

Stuven, Ana María. "La educación de la mujer y su acceso a la universidad: un desafío republicano". *Historia de las mujeres en Chile. Tomo I.* Stuven, Ana María y Joaquín Fermandois (eds.), Santiago: Taurus, 2011: 335-373.

Taylor, Martin. *Gabriela Mistral's Struggle with God and Man. A Biographical and Critical Study of the Chilean Poet.* North Carolina: McFarland & Company Publishers, 2012.

Ulloa, Carla. "México desea mostrar a sus naciones hermanas su vida intelectual: Gabriela Mistral y los escritores mexicanos 1916-1922". *Estudios Filológicos*, n° 65, 2020: 97-112.

Undurraga, Lucrecia. "El lujo". *Revista de Valparaíso*, Tomo 1, 1873: 13-21.

Vicuña Mackenna, Benjamín. *Historia crítica y social de Santiago desde su fundación hasta nuestros días (1541-1868)*. Tomo 1. Valparíso: Imprenta del Mercurio, 1869.

Vicuña, Pilar. "El liceo fiscal femenino". *Historia de la educación en Chile (1810-2010). Tomo II.* Serrano Sol y otras, eds. Santiago: Taurus, 2012: 377-407.

Zegers, Pedro Pablo. "Prólogo". *Gabriela Mistral en El Coquimbo.* Comp. Pedro Pablo Zegers. Santiago: DIBAM/Museo Gabriela Mistral de Vicuña, 1994.

ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 22, diciembre 2021, número 36, 57-75
ISSN 0717-6058

EQUILIBRIO Y EMBRIAGUEZ EN AYER DE JUAN EMAR: LA PINTURA COMO INSTINTO DE SUPERVIVENCIA

EQUILIBRIUM AND DRUNKENNESS IN AYER BY JUAN EMAR: PAINTING AS A SURVIVAL INSTINCT

Nibaldo Acero
Dirección de Investigación y Postgrado
Universidad de Aconcagua
nibaldo.caceres@uac.cl

RESUMEN

Nuestro objetivo central es reflexionar sobre dos conceptos estéticos que cruzan el tercer capítulo de la novela *Ayer,* de Juan Emar. Nos referimos a los términos de *equilibrio* y al de *embriaguez*. La reflexión busca poner en discusión ambas nociones con cuatro materiales a mano: el discurso narrativo de Rubén de Loa (metalepsis de Juan Emar) en la novela *Ayer*; una pintura de Emar, “Maternidad”; una versión teatral de *Ayer,* homónima; y algunas de sus “notas de arte”, sistematizadas en un estudio realizado por Patricio Lizama. Para que el análisis y la interpretación propicien un desborde de las disciplinas y formatos, estimulando una lectura-tejido, proponemos la herramienta de análisis denominada *mise en abyme.* Asimismo, el trabajo se relacionará con algunas de las apreciaciones estéticas de Friedrich Nietzsche. De esta manera, esperamos orbitar lo que llamaremos aquí como “paisaje interno” de un artista.

Palabras clave: Juan Emar, equilibrio, instinto, embriaguez.

ABSTRACT

Our main objective is to reflect on two aesthetic concepts that cross the third chapter of Juan Emar’s novel Ayer. We refer to the terms of equilibrium and drunkenness. The reflection seeks to put into discussion these two notions with four specific materials: The narrative discourse of Rubén de Loa (metalepsis of Juan Emar) in the novel Ayer; a painting by Emar, “Maternidad”; a homonymous theatrical version of Ayer; and some of his “art notes” systematized in a study by Patricio Lizama. In order to propi tiate an

overflow of the disciplines and formats from this reading and interpretation, stimulating a reading-fabric, we propose the tool of analysis denominated mise en abyme. In addition, and not least, we will deal with some of Friedrich Nietzsche's aesthetic appraisals. In this way, we hope to orbit what we will call here an artist's "inner landscape".

Key Words: *Juan Emar, equilibrium, instinct, drunkenness.*

Recibido: 8 de marzo 2021. *Aceptado: 30 de junio 2021.*

INTRODUCCIÓN

Como lo predijera Neruda (aquel mismo año que recibiera el Nobel), a Álvaro Yáñez Bianchi, el ahora *reconocido* Juan Emar, solo la posteridad no se le iba a mezquinar (Emar, *Diez* 9). Cada vez es más frecuente coincidir con textos que aborden alguna obra de Emar como objeto de estudio, ya sea tensándolo o batiéndose con él, pero en cualquier caso recuperándolo (Lastra 63). Este motivo lleva a que el *reconocido* todavía esté en bastardillas, porque si bien ha surgido un mayor interés en barruntar su obra –con énfasis en su narrativa–, todavía es una conversación que no alcanza a ser familiar en las humanidades chilenas. Ciertamente, queda demasiado Emar *por cortar*.

Un fecundo y "forzado" pie para iniciar, es discutir el estudio crítico que realizó Patricio Lizama (1992) sobre Juan Emar, en el cual se despliega el sistema de crítica que desarrolló el artista durante cuatro años y en donde es apreciable la dura resistencia que tuvo el pintor y narrador de parte de la comunidad intelectual chilena de la época. Escribe Lizama al respecto:

> Sus novelas tampoco fueron aceptadas porque había otra ruptura: la del intelectual contendiente con el campo artístico. Emar en los años 20 trabajó con el anhelo de ampliar los límites del campo cultural chileno, particularmente el de la plástica, para que tuvieran cabida las obras y propuestas de la vanguardia, lo que se logró cabalmente el año 1929. Para ello tuvo que polemizar intensamente con el sistema de agentes culturales que imponían preferencias estéticas opuestas a la renovación ("Estudio" 19).

El silencio y vacío que recibió de la crítica no amilanó los deseos de romper o correr los límites –imaginarios– del arte, de ampliar el campo de experimentación artística en Chile. Emar bregó por un cambio cultural, que no coartara los ingenios brotados desde las vanguardias; por la fértil ruptura, a través de su pintura y prosa. Empero, lejos estuvo de una consideración mínima, que atisbara, aunque fuera de manera fortuita, alguna clase de reconocimiento a su producción. Esta suerte de

hojeada a su menoscabado currículo teórico y creacional no quiere ser gratuita, sino más bien el primer respaldo para proponer a Rubén de Loa como una proyección o metalepsis de Juan Emar, lo que será la primera estrategia de lectura de este ensayo y que desarrollaremos en el primer apartado.

Además, la panorámica expuesta permite comprender lo que también se podría inferir: la potencia de Juan Emar en la escena de avanzada de años veinte, su espíritu tenaz y rupturista, como señala Lizama. El inconformismo, la inquietud y perseverancia puesta al servicio de una empresa riesgosa, inútil quizás, pero decidida "a tomar la palestra como el más entusiasta difusor de lo moderno" (Vásquez y Vargas 102). Un rupturista del todo incómodo para el "criollismo y folclorismo reinantes", como señala Wolfang Bongers (13). El propio Bongers aporta información relevante para cualquier análisis sobre Emar:

> Emar y su amigo Vicente Huidobro colaboran con los pintores chilenos de vanguardia en varias instancias: apoyan una primera exposición de arte de vanguardia en octubre de 1923 en Santiago, y en 1925, organizan con ellos la Primera Exposición de Arte Libre en Chile, auspiciada por La Nación, el "Salón de Junio". Las cinco secciones se componían de la siguiente manera: 1. Grupo Montparnasse: Julio Ortiz de Zárate, Henriette Petit, José Perotti, Luis Vargas Rosas; 2. Cubistas: Picasso, Gris, Lipschitz, Léger, Marcoussis; 3. Salón de Otoño: Manuel Ortiz, Valadon, Le Scovezec; 4. Independientes: pintores chilenos ligados al Grupo Montparnasse como Camilo Mori, Isaías Cabezón, Sara Malvar, Mina Yáñez y estudiantes de Bellas Artes; 5. Arte infantil: algunos participantes en el concurso organizado por las "Notas de Arte" en 1924 (102).

Hay una participación vital de Emar en los primeros movimientos vanguardistas chilenos. Su presencia no es ornamental sino gestora. Lo apasiona la creación/apertura de espacios y discusiones que tuerzan la hegemonía del arte, larvado en las convicciones de la elite. No es solo un habitante de la escena de avanzada de los años veinte y treinta o un integrante más del colectivo de artistas; es un intelectual que repara en imaginarios que se amotinan en el orbe contra el arte burgués, atento a los debates que cruzan el oficio de un poeta o pintor, que mutan en una estética particular. Las palabras de Neruda, sobre la apreciación ralentizada de su obra, parecieran una constante para los espíritus que se animan a "adelantarse"[1] y a no conformarse con

---

[1] La idea de lo adelantado que estaba Juan Emar para su tiempo, se repite bastante, de hecho, es el mismo Emar que menciona en 1924 que "el artista se adelanta a su siglo" (Emar, *Notas* 85), ciertamente lo hace de manera autoparódica, puesto que si bien reconoce en este discurso una verdad, también entrevé que se trata un lugar común desagradable.

lo que se tiene a mano, cuyo denominador común es la renuencia activa de las elites vinculadas o propietarias de la producción cultural que, años después, y por medio de su descendencia, reconocen el vigor de aquella obra. Mientras tanto, suelen resistir *otras vanguardias* atingentes a su tiempo.

***

Las siguientes meditaciones se articulan partir de tres estrategias de lecturas que discutiremos, para profundizar en uno de sus textos más enigmáticos: la novela *Ayer,* de 1935. Ficcionalmente, la prosa orbita materias y teorías pictóricas, la cuales encriptan discusiones estéticas de gran originalidad y complejidad. Cabe agregar que aspiramos a alimentar la discusión más que resolverla y, por tanto, clausurarla. La obra de Emar pareciera estar en una colisión permanente, donde se propician relaciones de choque (Traverso, *Juan* 100). Y si bien la novela será nuestro principal objeto de estudio, otros materiales producidos por Emar se sumarán al análisis. En específico, hablamos de una de sus pinturas: "Maternidad", de 1953. También se revisará una versión teatral de *Ayer,* realizada en el año 2006. Y finalmente, algunas de sus "notas de arte", sistematizadas en un estudio realizado por Patricio Lizama; las cuales funcionarán muchas veces como una *matrioshka* que subsume apreciaciones y experiencias que iluminan las posibles decisiones y teorías ético-estéticas de Emar.

Ahora, para proponer una lectura que profundice y guarde perspectiva con estos materiales, apostaremos por tres estrategias de lectura. La primera, como se mencionó, apuesta que la figura de Rubén de Loa maniobra en los circuitos de la trama como una metalepsis de Juan Emar. Para ello, recurrimos a dos conceptos de metalepsis (el *original* y la *enmienda*) de Gerard Gennette. El original, señala "Toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en el universo metadiegético, etc.), o a la inversa" (13-14); mientras que la enmienda flexibiliza la anterior definición, mostrándola como una "transgresión deliberada del umbral de inserción" (69). En ambas definiciones, el cociente resultante es la transmedialidad de personajes que van de un cuadro a una novela y discurren libremente por esos ficcionales pasillos o trazos o que están subsumidos por historias dentro de otras historias. Se trata de narraciones subterráneas que interconectan y acoplan, dislocadamente, toda una obra. Respecto de esta movilidad, Patricio Pimienta señala:

> Entiendo la obra de Juan Emar como un universo, en donde los personajes deambulan de un libro a otro sin restricciones. Esto fue lo que me llevó a la necesidad de adaptar el capítulo de Rubén de Loa de la novela *Ayer,* en confabulación directa con varios otros pasajes literarios; de *Umbral, Diez*, y también de otros pasajes de la misma novela *Ayer* ("Entrevista").

La propia experiencia vital de Emar en tanto propulsor de vanguardias en los años veinte -y cuyo relato *in situ* está ampliamente sistematizado en el estudio de Lizama- es un soporte más a considerar. Una estación obligada, por decirlo con una metáfora de desplazamiento. En definitiva, apostamos que aquellas notas de arte también se configuran en un objeto cultural, en un medio más, por donde cruza frecuentemente el agenciado Emar a través de su metalepsis, Rubén de Loa.

La segunda estrategia está vinculada a la primera, porque trata de la herramienta de análisis denominada *mise en abyme* (puesta en abismo), concepto propuesto por André Gide. Según Bloom (228), el francés la acuña desde la heráldica, es decir, su origen es un oficio artístico: la orfebrería. La técnica es escogida, principalmente, ya que nos permite guiar una lectura-composición entre los soportes, para una interpretación que no deje fuera ningún elemento ficcional ni autoficcional, observando las materialidades desde un sentido de obra articulada, como un tejido, y no como disciplinas autárquicas.

Asimismo, para esta lectura sumaremos una tercera estrategia: leer *Ayer* a partir de algunas reflexiones estéticas de Friedrich Nietzsche (2012, 1984, 1975). Esta opción se fundamenta en el caudal imaginativo y el ritmo también acelerado del filósofo, lo cual relacionamos con la también acelerada prosa de Emar. Por supuesto, la elección de estas reflexiones pasa por la ductilidad de la meditación del filósofo y en el arrojo analítico que aplica parodias, ironías y antítesis. Así, las reflexiones de Nietzsche ofrecen herramientas críticas para abordar a un escritor/artista plástico como Juan Emar, al momento de problematizar la relación intermedial, ecfrástica, posible de sondear en un solo autor, en tanto pintor y escritor, con el objetivo de definir o aproximarnos a lo que hemos llamado su “paisaje interno”.

EL PAISAJE INTERIOR DE UN ARTISTA: EL EQUILIBRIO

En uno de los clímax de la versión teatral de la novela *Ayer*, montada en 2006 por el dramaturgo y director de la obra, Patricio Pimienta, y precedido de una fanfarria de un mambo de Pérez Prado (Pimienta, *Guion* 23), la voz del actor Alejandro Trejo vocifera: “la estética nos pertenece a todos” (*Ayer* 38). El énfasis del dramaturgo busca en la ironía también una sutil torcedura del canon, ya que esta frase es emitida por quien representa a Onofre Borneo, que en la obra encarna el discurso burgués predominante. Una burguesía que es caricaturizada en varios textos de Emar como conformista y xenofóbica incluso (Vásquez, “Imaginario” 59). Además, es una ironía porque en la novela de Emar existe un contundente convencimiento de que solo a través del artista y su reflexión -la estética- es posible que lo sensible, en su totalidad, pueda ser representado a través del corte que exige todo lienzo.

A partir de la teoría de Calvo Serraller (1991), sobre lo novelesco y lo novelado, podríamos simplificar los imaginarios de un pintor y partir convencidos de que son una

"raza aparte del resto de la humanidad" (53). O amparados en una lectura clínica (Post, Ludwig) apostar, preferentemente, por los aspectos biológicos en el comportamiento y actos de los pintores, clausurando o limitando un análisis que, por su naturaleza, podría ser de lo más complejo y fascinante. Intencionamos esta primera discusión, porque Rubén de Loa, personaje central en el tercer capítulo y una de las personalidades más complejas de *Ayer*, es un pintor en estado de inmemorial neurosis, pero que en su discurso estético cruzan lúcidas definiciones estéticas que amarran cabos éticos y sociales para dar lógica a su teoría de equilibrio, y cómo este impacta en la producción y circulación de la vida (*Ayer* 38-39).

Hacinado por 25 años en un taller incrustado entre el río Santa Bárbara y el cementerio de San Agustín de Tango -pueblo cartografiado por una hija del autor–, el espacio *verdoso* de producción de Rubén de Loa es descrito como sombrío. Hitado en una especie de subsuelo, es una perforación oscura con un ventanal en el fondo, donde se cuela la imagen de una enredadera. En esta espacialización el pintor "se mueve entre varios rincones y bajo varios muebles" (*Ayer* 35) que constituyen todo un mundo para el artista. El taller *verdoso* de De Loa es la analogía de una suerte de trinchera estratégica dentro de una selva, de una guarida. En palabras de Borneo: "Los verdes de tus telas son verdes de tu taller, de su atmósfera, de este vasto agujero en que vives y laboras" (40). El taller es una primera proyección realizada por De Loa: de sus verdes, de su forma de leer(se). Un espacio físico y simbólico que no lo adapta al mundo, sino que hace del mundo un lugar más extenso.

De Loa en tres planos textuales –interna, cuerpo y taller– penetra intermitente la realidad, precisamente a través de los cientos de tonos del color verde que también pueblan sus lienzos. El taller *verdoso* de De Loa es el fractal más superficial del pintor, la primera capa, decíamos, que agazapa el vigor de un artista trasnochado por comprender la totalidad a través de la producción plástica.

Las meditaciones anteriores nos exigen poner sobre la mesa el estudio "*Ayer* de Juan Emar: impresiones patafísicas de la modernidad" (2017), de Julio Gutiérrez. Gutiérrez reflexiona precisamente sobre totalidad y cómo esta se articula a partir de fenómenos accesorios o añadidos: los epifenómenos. Vehiculizado principalmente por Alfred Jarry (1980), Gutiérrez revisa el concepto de patafísica, la cual define como una

> […] ciencia [que] versa de lo particular, regido por las excepciones: todo puede ser particular y todo está sometido a su singularidad y excepcionalidad. Por lo mismo, la 'patafísica abarca todo y por ello es imperturbable, insobornable y se ocupa de todas las soluciones posible' a todo problema (70).

A saber, la definición también integra la conceptualización del escritor Roger Shattuck (2009), un especialista en la vanguardia francesa de principios del siglo xx. El trabajo téorico de Gutiérrez nos permite centrarnos en esta definición para carear

la cosmovisión de De Loa con la de Borneo. Al momento de pensar en el concepto de *equilibrio,* por la acalorada dialéctica que Emar propicia entre ellos, se baten los aspectos estético–racionales burgueses de un lado (lo 'falso sublime', del que escribe Vásquez) contra la subjetividad, la genuidad y emotividad del otro rincón. La definición de equilibrio, discutido entre ambos, no encuentra punto de unión; empero, ninguno desarrolla a cabalidad esta idea.

Ante esta 'ciencia del Todo', llamada patafísica, Borneo se limita a sostener la pseudo autoridad que le otorga su estatus social. De Loa, por su parte, exhibe una subjetividad de tal complejidad y amplitud, que se torna desbordante frente una posición positivista. He aquí los vestigios del careo entre Emar y la crítica de su época. En esta escena se encuentra la metalepsis/agenciación de un sujeto cuya experiencia vital con los circuitos críticos nacionales, hacen de sus notas de arte un soporte oneroso, que aquí hemos considerado como parte de su obra. Por lo tanto, perfectamente el sujeto puede transitar desde esta posición hasta a una novela, por espontáneos túneles e improvisados pasadizos "donde los personajes deambulan de un libro a otro sin restricciones", haciendo eco de lo mencionado por el dramaturgo Patricio Pimienta (''Entrevista'').

Los minúsculos elementos y los detalles dentro del espacio del taller de Rubén de Loa endilgan discursivamente hacia el equilibrio y no así hacia la belleza, la cual no es objeto de deseo al menos en la superficie. Es el equilibrio en términos de supervivencia por su capacidad de vigilar los monstruos del ser humano. En la adaptación teatral de *Ayer,* uno de los tantos aciertos en su realización se encontró en su escenografía, creada por Loreto Monsalve. Las descripciones de Emar respecto al taller de Rubén de Loa se focalizan en las manchas *verdosas*, que funcionan como un código plástico representativo del choque entre el pintor y su interioridad, cuyas máculas parecieran dar las tonalidades de aquel espacio (esto, en la estructura del montaje, se despliega temerariamente). Asimismo, estas manchas también son representativas del choque entre el sujeto y su propia naturaleza psicológica. Sin embargo, las descripciones de Emar además parecen leer un cuadro, que en distintos niveles, conforman los elementos de un 'lienzo' narrativo, gestos argumentativos sin sentido, personajes literarios expuestos ante otros cuadros interiores[2].

---

[2] Pimienta, en entrevista enviada al autor de este ensayo, reconoce la complejidad del proceso de adaptación de una obra como *Ayer:* "La adaptación teatral la entiendo como el traspaso de algunos hitos esenciales de un texto para convertirlos en teatro. Este traspaso no implica fidelidad absoluta al texto adaptado, sino como impulsos o estímulos que naturalmente pueden abrir nuevos recovecos en la puesta en escena. Bajo este criterio, cuando comencé a adaptar la novela *Ayer*, (en una pequeña sala de una biblioteca de Isla de Maipo) me vi enfrentado a varios estímulos literarios que algunos provenían de la misma novela, y otros, de distintos textos de la extensa obra de Juan Emar" ("Entrevista").

La teoría de Rubén de Loa sobre los colores complementarios es el polo de atención de la tercera parte de la novela. Discutida entre Borneo y el pintor, esa teoría pasa rápidamente del ámbito estético a una discusión ética. Uno de los tramos más interesantes es, precisamente, el aterrizaje en el asunto del equilibrio, el cual es meditado gracias a la complementariedad cromática que, en palabras de De Loa, vigila y atasca la presencia del caos, posibilitando la vida en el mundo (Emar, *Ayer* 38-39):

> Pero quedemos dentro de nuestros límites. Ahora bien, pienso yo o piensa cualquiera en una selva. ¡Verde, verde y más verde! Apenas una que otra florecilla roja. ¿Cómo entonces no explota la creación ante este desequilibrio? Pienso más: el mar. Está azul, azul de tinta. Viene un juego de nubes y tenemos de súbito miles de kilómetros cuadrados de verde, surgido así, casi repentinamente. ¿Qué rojo y dónde lo equilibra? Hay allí cientos de casas de madera parda. De pronto, ¡fuego! Y surgen hasta el cielo inmensas lenguas rojas, titilantes y cambiantes que un segundo antes no existían. ¿Dónde, simultáneamente, surgen verdes, titilantes también, correspondientemente cambiantes -ya que cada matiz del uno exige el exacto matiz del otro- para que el equilibrio se mantenga?
>
> A estas preguntas, Rubén de Loa contesta sin titubear: -¡En alguna parte! (Emar, *Ayer* 41-42).

Al proponer Borneo un diálogo racional (“quedemos dentro de nuestros límites”), lo que desencadena es forzar al autor a permanecer en la realidad. Esto no debería pasar inadvertido –volveremos sobre esto en en el siguiente apartado.

Ahora, el concepto de equilibrio pareciera más bien un fin de carácter asintótico que el artista persigue, a través los procesos propios de su oficio –probablemente para no sucumbir a su neurosis–, pero a cuyo estado no logra arribar. Es el trabajo pictórico el que lo mantendría al margen de la locura y que permitiría la producción de arte y vida, siempre dentro de su taller, que es una extensión de sí mismo. El equilibrio, como reflexión pictórica, podríamos definirlo en los términos estéticos y éticos desarrollados por Henri Matisse, quien fue estudiado y comentado alguna vez por Juan Emar (*Notas* 42-45). Escribe al respecto el pintor francés:

> Lo que sueño es un arte de equilibrio, de pureza, de tranquilidad, sin tema inquietante o que preocupe, que sea para todo trabajador del cerebro, para el hombre de negocios como para el cultivador de las humanidades, por ejemplo, un sedante, un calmante cerebral, algo parecido a un buen sillón que lo descanse de sus fatigas físicas (*Reflexiones* 50).

El equilibrio como *idea* opera con contundencia en el ánimo de Matisse, cuya deliberación hace de sí toda una tradición, fundamentalmente griega diría Nietzsche, de observar en la belleza un ecuánime con la simetría, la medida y la moral. Es

probable que Emar recoja de Matisse la idea de la relacionalidad, donde la pintura se torna una mímesis de la existencia ("Ce qui conte le plus dans la couleur, ce sont des rapports"). Sin embargo, la idea emariana dista –abisal– de esta definición, dadas las evocaciones clasicistas de equilibrio de la forma y de la composición. Ahora, para ser justos, la definición de Matisse se estrella con la impresión que Emar tiene de la pintura del francés, de quien señala:

> Mas hay cien modos de ver y de expresar la luz. Matisse la ve como un hombre instintivo. Toda su pintura es un cántico y una exaltación al instinto, pero el instinto totalmente dominado por el oficio y guiado por el buen gusto. Al hablar de instinto se entiende, a menudo, desenfreno, casi animalidad. Sin embargo, estas apreciaciones deberían dirigirse más al empleo que de él se hace que al instinto mismo. Puede ser él como cualquiera otra facultad. Amo del hombre, es la animalidad, por cierto; pero esclavo del hombre, es un arma tan fuerte y más fresca que la inteligencia para penetrar el mundo. Matisse se ha conocido a sí mismo como un hombre instintivo y ha trabajado entonces sobre sus propias cualidades (Emar, *Notas* 44).

La reflexión de Emar nos exige detenernos en algunos pensamientos de Nietzsche. Como se sabe, en *El crepúsculo de los ídolos* el alemán repara sobre la alta cultura helénica, particularmente en Sócrates y Platón, a quien acusa de cobarde y de desvincularse con ahínco de sus instintos y, a la postre, de la realidad. Esto por supuesto que lo desborda hacia lo estético, hacia conceptos como arte o belleza, los cuales no deja de engarzar con la vida cotidiana. Ante la racionalidad griega, su auto-coerción y desapego del cuerpo, de la animalidad y lo sensible, propia del clasicismo, el concepto de *equilibrio* de Emar enunciado por Rubén de Loa, se transforma más bien en una persistente oscilación, atravesado de angustias, pasiones y delirios que grafican solo en el papel alguna especie de mesura. También, en términos éticos, creemos que se aleja de la "euritmia de carácter pitagórico", aguda propuesta que desarrolla Rubio (2008), en relación con la obra de Emar, pero con la cual nos distanciamos. Si hacemos de la diégesis el material de nuestros respaldos, ni siquiera la teoría de los colores señalada encuentra en sí misma el "calmante cerebral" para De Loa, en quien el instinto es una fuerza motriz que lo parapeta de su propia autodestrucción.

En definitiva, nos vemos frente a un tercer capítulo que despliega lecturas antitéticas, escenas adustas que agazapan deseos, prácticamente opuestos, de algún tipo de "equilibrio". Pero ahí está el concepto, vivo, como burlándose del lector, quien debe husmear todavía más para elucubrar con claridad qué está pasando en esa escena, sobre todo si integramos, ahora, la interpretación que hace Patricio Pimienta en su versión teatral de *Ayer*. ¿Por qué un estudioso de la obra de Juan Emar tuerce el tercer capítulo hacia escenas colmadas de pasión desatada, considerando que no existen en la superficie del texto tantos elementos que iluminen una escena báquica,

sino que más bien se trata una situación tensa, al menos en su máscara? Al respecto, Pimienta responde:

> Rubén de Loa en la novela, no se descubre en una primera lectura elementos que tienen relación con el placer y el erotismo, mientras fui realizando la adaptación fui descubriendo que estos elementos aparecían (ligeramente) ocultos en el texto. Lo que hice mientras adaptaba y dirigía la obra, era solo empujar un poco más. Optamos por comenzar en la primera escena con unas copas de brebaje. Estas copas ya evocaban un licor que para nosotros formaba parte de una época de descubrimiento y búsqueda del placer en los poemas y artistas de fines del siglo XIX, el llamado Absenta, también conocido como Hada Verde. En una obra en donde todos los verdes del mundo pictórico se hacían presentes, imaginamos que el verde del absenta no podía faltar. A partir de esta premisa, nos fuimos al viaje que presentaba la embriaguez como un elemento que nos ayudaba a poner a los personajes en el límite del placer. Un placer que se relacionaba con la búsqueda de sentido de la vida en el arte y el sentido de la muerte como elemento de sanación de una sociedad. Es importante recordar que tanto en la obra literaria como en la obra teatral, se parte con una decapitación en el pueblo de un hombre que ha sido juzgado por haber hecho mal uso del placer. En el caso de la novela no se relaciona a Rubén de Loa con el verdugo decapitador de San Agustín de Tango. En el caso de la obra teatral y la adaptación, descubrimos que al darle a Rubén de Loa este doble rol pintor/verdugo se abría un elemento que resultaba inquietante desde el punto de vista de la creación y destrucción (él dice "decapitar, rigurizar") ("Entrevista").

Como apreciamos, el montaje teatral, que se sustenta en el tercer capítulo de *Ayer* y en los cuentos del libro *Diez* (1971), también de Juan Emar, abre la puerta a la lujuria, la embriaguez y la muerte: pasiones dramatizadas. Estas tensan todavía más el concepto de *equilibrio* de Rubén de Loa y lo refiguran hasta sitios donde sus vacíos conceptuales son colmados con otras emociones.

EL PAISAJE INTERIOR DE UN ARTISTA: LA EMBRIAGUEZ

La problematización del equilibrio, como atractivo teórico, exige aquí la entrada de otra estrategia de lectura que agiliza un análisis nietzscheano. Este podría ser clave para despejar dudas, aunque en ocasiones podría generar el efecto contrario de oscurecer. Nos referimos al concepto de la *embriaguez*, el que leeremos en tanto plenitud liberada de los monstruos de la razón que, entre otros efectos colaterales, desvinculan al ser humano con la naturaleza, de su instinto, del éxtasis y sublimidad de lo sensible (entiéndase, contra la tradición platónica, que menoscaba al arte frente a la razón).

> Para que haya arte, para que haya un hacer y contemplar estético, resulta indispensable una consideración filosófica previa: la embriaguez. La embriaguez tiene que haber intensificado primero la excitabilidad de la máquina entera: antes de esto no se da arte ninguno. Todas las especies de embriaguez, por muy distintos que sean sus condicionamientos, tienen la fuerza de lograr esto: sobre todo la embriaguez de la excitación sexual, que es la forma más antigua y originaria de embriaguez (Nietzsche, *Crepúsculo* 90).

Ante la prosa vibrante de Emar, de su frenético surrealismo y su compleja propuesta estética, creemos que Nietzsche es una clave de lectura porque el fenómeno estético no surge desde la razón, sino desde el instinto. Este asume un estado anterior de embriaguez e instala toda la poética dionisiaca antes de dar un primer paso interpretativo o creativo. Aquella impronta nos permite abordar una narrativa y personajes tan potencialmente *báquicos,* como los de *Ayer,* cuyos tentáculos rompen las estructuras clásicas del relato y manifiestan permanentemente una dislocación. Se presenta el deseo de reunirse con el otro, de visitarlo, de poseerlo, al modo de "la embriaguez de la excitación sexual", que mencionaba el filósofo de los martillazos.

En cuanto a *Ayer,* y una vez más, en el tercer capítulo, Juan Emar escribe:

> Al cabo de una hora, Rubén de Loa púsose a mirar a la que es mi mitad. Lo imité. Veíase ella transparente como un pequeño sepulcro. Su cabellera castaña –en las calles de San Agustín de Tango– al mezclarse aquí en lo verdoso, estuvo a punto de producirme náuseas. Mas no así al viejo y querido amigo que la miraba siempre y la codiciaba (37).

Emar apela al *mise en abyme* para poner frente a frente dos visiones estéticas contrapuestas: la del pintor De Loa y la del pequeño burgués Borneo quien, junto a su mujer, visitan, con cierto aire de esnobismo, el taller del artista. Aquí acaece una notable operación referente a la percepción: homogenizar ónticamente los referentes. Esto significa igualar el objeto pensado al sujeto pensante, mediante la negación de sí mismo (negar la onticidad) y la ubicación en la onticidad del otro. En otras palabras, es una igualación especular que implica el conocer y el contemplarse conociendo.

La comprensión "emariana" sobre la relación sujeto-mundo (Rubén de Loa y su taller) es visible, en el ámbito artístico, en este deseo de reunirse con el otro, de visitarlo, de poseerlo (de violentarlo, incluso). A través de aquel espejo se establece una relación directa con una particular idea de belleza, arte, percepción o contemplación. Mediante De Loa, sabemos que no son ideas pasajeras o baladíes, ya que consumen al artista en su oscura reflexión. Continuemos con Nietzsche:

> También hay que incluir la embriaguez que hay de todo gran deseo, de toda pasión intensa; la embriaguez de la fiesta, de la competición, del acto de valentía;

> de la victoria de todo movimiento extremado; la embriaguez de la crueldad; la embriaguez de la destrucción… (*Obras*, 599).

En el caso de Emar, la idea de una estética apasionada o, de facto, patológica como ciencia ética, está basada en una suerte de *cortes* permanentes. Estas interrupciones detienen y procuran diseccionar una parte de aquella realidad. Lo anterior tiene su origen en Grecia, a saber de Nietzsche en *El origen de la tragedia*. Pero en Emar, el corte es episteme para comprender el mundo como un lienzo, donde puede observar todo cuanto hay sin detenerlo, sino delimitándolo y procurando aquel equilibrio inalcanzable.

En *Ayer*, la guillotina es un elemento que en la novela se vincula con la justicia y la moral, las cuales devienen también en dispositivo para producir arte. Como una suerte de medida, también griega, pero que, en vez de ser edificante, corta. Leemos en Emar: "Ayer por la mañana, aquí en la ciudad de San Agustín de Tango, vi por fin, el espectáculo que tanto deseaba ver: guillotinar a un individuo. Era la víctima el mentecato de Rudecindo Malleco, echado a prisión hacía ayer seis meses por la que se juzgó una falta imperdonable" (5). Múltiples son los elementos que en la novela de Juan Emar objetualizan un corte: la guillotina, un cortaplumas, incluso heridas abiertas. No obstante, enfatizaremos dos elementos, ambos de propiedad de Rubén de Loa: un cuchillo carnicero y un machete. El afán histórico del arte pictórico de enmarcar dentro de cuadro mutilaciones de un paisaje, una emoción o impresión, un retrato, se tergiversa en el proceso de producción de De Loa. No es un corte fino, quirúrgico o sutil de bisturí. El acto de De Loa no es propio de la delicadeza del cuidado, sino más bien es un ademán violento, inflexible y desproporcionado:

> Pendía en dicho rincón un enorme cuchillo de carnicero. -¿Comprendes? -me preguntó el amigo-. Como que aparezcan, uno a uno los iré cogiendo por la garganta con mi izquierda y, con ese machete en la derecha, les revolveré las entrañas hasta su fallecimiento total, ¡total!, ¡¡total!! ¿Ira? ¿Despecho? ¿Venganza? ¡Nada de eso! Les moleré, les amasaré, les descuartizaré las entrañas para que expriman y expelan todos los rojos de sus sangres. Entonces, con esos rojos, fabricaré cuantos falten aún en la creación, cuantos Dios tenga proyectada fabricar durante los días que quedan por venir, rojos de fuego, de rubí, de flores y de carnes, de menstruaciones y de heridas, de bochornos y de glorias. ¡Todos los fabricaré con el vientre sanguinolento y macerado de esos hombres, bermejo, granate, bermellón, escarlata, púrpura, carmín, coral, rosado, cardenal, cereza, granada, laca, encarnado, amaranto, tomate, alazán, ladrillo, salmón, ascua, chispa, fuego, cangrejos cocidos, lacres derretidos, hierros candentes, revoluciones, banderas, arterias y tripas! (Emar, 1935, 48-49).

Activado por la “guillotina social”, De Loa hace de sí aquel filo, pero lo traslada a su oficio pictórico, a su taller, lugar donde interesantemente no hay corte, sino desborde. Mientras tanto, el pueblo de San Agustín de Tango se conmueve frente al espectáculo de ajusticiamiento, vía guillotina, por la supuesta lascivia de Malleco con su mujer, quien quebró las tablas morales del pequeño pueblo. El artista se encierra para poner su *episteme de corte* a discutir con el desborde de los muros de su taller y de las enredaderas: el equilibrio procurado (y quizás temido) se las ve cara a cara con la embriaguez, abiertamente temida. En medio de aquellos queda expuesto un artista que teme, que se angustia, que desea al otro, pero lo rehúye. Embriaguez y equilibrio no logran cuajar y desencadenan un comportamiento que más bien atiende su propia supervivencia: inquieta, apasionada, instintiva, difícil de categorizar, ya que el limbo es permanente.

Para Nietzsche, “Lo esencial de la embriaguez es sentirnos en posesión de todas nuestras fuerzas y en un momento de intensificación estas. Este sentimiento lo proyectamos sobre las cosas, obligándolas a que reciban algo de nosotros, violentándolas” (*Obras* 599). En síntesis, la embriaguez transforma el espíritu humano y lo equipara con el espíritu que, por ejemplo, habita en un dios: conlleva a los humanos a ser dioses. El pintor ya no es un artista, sino “una obra de arte; el poder estético de la naturaleza entera por la más alta beatitud y la más noble satisfacción de la unidad primordial, se revela aquí bajo el estremecimiento de la embriaguez” (Nietzsche, *Origen* 28). Esta embriaguez, como dispositivo de lectura, nos permite apreciar en el equilibrio discutido por De Loa y Borneo, un vórtice complejísimo que, a simple vista, confronta las nociones de equilibrio y de embriaguez, de razón y espíritu. O si se prefiere, de burguesía y de arte, al momento de definir o al menos barruntar la potencia estética que habita el paisaje interior de un artista.

Durante la visita de Borneo y de su mujer al taller de Rubén de Loa, ninguna gota de alcohol es narrada, aunque sabemos que los visitantes realizaron varias estaciones antes de arribar al taller. Algunas de aquellas involucraban bastante comida y, en medida mucho menor, cerveza. Es decir, este capítulo está lejos de explicitar un ambiente bacanal o de celebración. Tampoco embriaguez, entendiendo a esta como el estado donde la (implacable y persistente) razón no es un impedimento para la producción de una vida/arte que permite soportar la crudeza e insipidez de la realidad. Aquí, la interpretación de Patricio Pimienta abre una lectura-tejido que no obtura ningún elemento. Expresamos esto porque el montaje del dramaturgo construye un ambiente embriagador, donde licor, lujuria, violencia y muerte son explícitas. El equilibrio es solo cromático. Se sustenta exclusivamente en el diseño escenográfico y las vestimentas de los protagonistas, pero donde lo carnavalesco inunda cada cuadro, adscribiendo al exceso, al humor e ironía. La refiguración del texto asume una serie de tropos que configuran de esta narrativa pictórica una manera de sacudirse del canon y, literalmente, cortarle la cabeza.

Es una apuesta, pero insistimos que es incompleto promover una lectura que no analogue el discurso ético-estético de De Loa con el de Juan Emar. Y sin duda esta apuesta es también de lo más compleja. Para Pimienta este asunto tampoco pasa inadvertido: “Más que un discurso de Rubén de Loa, o de Onofre Borneo, es claro que el discurso de Juan Emar es el que late siempre en la novela y en la obra de teatro. Es difícil separar a Rubén o a Onofre o a la misma Emarela de Juan Emar” (“Entrevista”). San Agustín de Tango[3] es el Chile de Emar, provinciano, terrateniente y ortodoxo, donde las palabras no intentan un desarrollo identitario, es decir, describiendo un color local; por el contrario, hacen un análisis impetuoso que extirpa lo medular de una espacialización imaginaria que funciona como materia transculturizada. San Agustín de Tango es la vetusta ciudad donde habita la crítica nacional, el sistema que ha canalizado la producción y reflexión del arte. Ante esto, la estética como episteme, como modo de saber acerca de las cosas, solo pudo llevarse a la práctica, en el caso de Emar, a través de la mutilación de la realidad. Como si con el machete de De Loa haya intentado perforar las rancias convicciones hasta dar con el cuello del canon nacional.

EL PAISAJE INTERIOR DE UN ARTISTA: EL INSTINTO

Las obras producidas por De Loa serían fronterizas entre el paisaje interior del artista y el espacio de su taller, un concierto de “manchones que se descuartizan” que resignifican el encuentro del sujeto consigo mismo y con el mundo: “Su mirada era en un 90% para adentro. El 10% restante, al desparramarse, era algo hueco y muy bondadoso” (*Ayer* 31). La intensidad de imaginarios y conceptos que lo cruzan, evidencian el angustiante proceso de indagación interna, donde la visualización se transforma en una herramienta cortante y vigorosa, enfocada hacia adentro, penetrando la espesa materia fenomenológica que es la subjetividad del artista. Solo así –parece decirnos– se puede comprender la realidad: cortándola, seleccionando un trozo que no representa, sino que desarticula y subvierte toda la *otra* materia no seleccionada que queda fuera. Ese corte no ubica racionalmente sus elementos, más bien es fruto de una desproporción que sigue sujeta a un sentido estético, fracturando y reintegrando fragmentos: creando a partir de desgarros.

---

[3] Como si fuera parte de un repertorio emariano, la “Guía patrimonial de Calera de Tango” (2017) asegura que Emar consignó aquel nombre a su ciudad ficcional, por el sector San Agustín de Tango, que conforma la parte norte de aquella comuna (77).



Figura 1: “Maternidad” (1953). Gouache sobre madera. 23,5 x 33 cm.

Obviamente no contamos con un lienzo de De Loa para analizar, pero sí podemos acceder a uno de autoría de Juan Emar, apelando una vez más a la metalepsis propuesta. Deliberadamente, traemos acá a “Maternidad” (Fig. 1), lienzo que, debido a sus características pictóricas, propicia engarzarlo con uno de los pasajes más originales de la novela *Ayer:*

> Quien ya conoce las teorías sustentadas por el pintor acerca de los complementarios, comprenderá que cada uno de esos rojos era el exacto, minuciosamente exacto, exacerbadamente exacto, complemento del conjunto de sus verdes. Por lo tanto, no vale la pena insistir en ello. Que se sepa, tan solo, que si así no hubiese sido, ninguno de los verdes anteriormente citados hubiese podido aparecer, pues…, en fin, la teoría que nos lleva al universo todo. Sólo diré, para mayor comprensión de las telas, que cada rojo, inclinándose, según las necesidades, hasta el granate negro por un lado, hasta el estridente bermellón por otro, se doblegaba con una sumisión, una fidelidad, un amor tan grande a la multitud de verdes que lo circundaba, que hasta su forma tomaba parte en esta bipolaridad perfecta. A veces era el rojo largo, sinuoso, enroscado cual una serpiente; otras, era un manchón que se descuartiza; otras, un puntito de pimienta picante; otras, un hermoso ramaje de un cáncer avanzado; en fin, la perfección, ¡qué diablos! [. . .] -Amigo mío -le dije-, esto va mal.

Quedó el hombre boquiabierto (44-45).

En este primer estribo entre texto y lienzo, el denominador común que aflora es la materialización, en ambos soportes, de dos colores complementarios: el verde y el rojo. Esta paridad, pilar de toda una ideología ética en De Loa, se entronca con el corte profundo y con la violentación del canon explícita en su discurso. No obstante, hay más. Si honramos la apuesta aquí instalada, y sumamos a la interpretación el cuadro en cuestión, la práctica pictórica se exhibiría cual binomio de pérdida y complementariedad, de mutilación y recuperación; es decir, seguiría vigorosa la sensación de estar leyendo un permanente choque.

"Maternidad" problematiza, desde la teoría de la complementariedad de los colores, los conceptos de equilibrio y de embriaguez, ya que en el cuadro se aprecia a una madre junto a un niño que lo contiene como una *matrioshka*. Ambos no están centrados en el corte/lienzo, más bien permanecen balanceados hacia un lado, camuflándose entre los tonos y colores de un fondo verdoso. A su izquierda tres árboles rojos (¿incendiados?) están separados por tres pequeños árboles, que parecen secos o consumidos por la llamas o talados. Desde la ecfrástica, es posible apreciar que en el cuadro la vida no fluye a borbotones, como se podría especular de la teoría expuesta en la novela. La complementariedad no destella fulgor de vida, al modo de la embriaguez nietzscheana, pero tampoco da señales de equilibrio. Por el contrario, la imagen prodiga una especie de angustia o desesperanza, de aquella incertidumbre feroz de los sobrevivientes, de los refugiados o desplazados. Seres intempéricos, rodeados por una hilera semicircular de árboles. Desconocemos la dirección de su deambular: solo los vemos mirando hacia un punto fuera del cuadro, como alertas a un peligro. Su postura corporal puede hacernos especular que quizás temen, que huyen por sus vidas.

Sabemos que la estética para Nietzsche se instala a observar detenidamente la existencia humana. Para el alemán, el arte es el gran estimulante de la vida (*Origen*), lo cual no quiere decir que tenga un espíritu festivo o, *a priori*, placentero. El arte también puede ser una guarida donde el artista busca protección y consuelo. En el caso de la metalepsis–Rubén de Loa, la pintura se transforma además en una filosa episteme. Él mismo es una herramienta de corte que se hunde en la realidad, que la interpreta y la fragmenta en lienzos que no detentan ni equilibrio ni embriaguez, sino deseos de su propia supervivencia[4], como observamos en este lienzo llamado "Maternidad". El término, que en la configuración patriarcal y romantizante de la

[4] Es interesante la vinculación que hace Nietzsche entre la supervivencia humana y el concepto de lo feo. En síntesis, el filósofo señala que la noción estética de nuestra especie está sustentada en el instinto primordial: el de autoconservación y autoexpansión (Nietzsche, *Fragmentos* 344). Lo feo vislumbra, instintivamente, nuestra decadencia fisiológica, por ende, vislumbra la muerte; y como el arte endilga hacia la vida, rechaza lo que envejece.

sociedad supone dicha y placidez, es derribado por la imagen de una madre que busca la supervivencia de su hija/o y la suya. Vinculando el texto y la pintura, proponemos que el equilibrio emariano se aleja del equilibrio griego, puesto que su principal fin es seguir con vida, más que diseñar proyectos puros y simétricos. Es la permanente redefinición de formas y de búsquedas del arte, otra evidencia de que el arte como la existencia, persiguen su propia autoconservación y autoexpansión (Cf. *Fragmentos,* 344). Al respecto, escuchamos de Emar:

> Quiero traer a mi país desde el academismo *estagnado* y estéril hasta las locuras dadaístas. Hay que traerlo y mostrarlo todo. Es lo que aquí hace falta: ver el desarrollo de las artes, sorprender la línea de desenvolvimiento que da a cada manifestación de arte, su razón de ser. Hay que hacerlo, créamelo usted señor. El arte es lo único que sobrevive. Todo lo demás muere (*Notas*, 78).

Quizá aquí hemos dado con un maridaje arriesgado, pero es también nuestro objetivo trascender los mullidos sillones de la crítica: entre un equilibrio angustioso y una embriaguez contenida –y en otro objeto homónimo desatada–, podemos especular que la mixtura resultante, y que nos da una mínima luz para apreciar este denominado paisaje interior, es la del *instinto de supervivencia*. Esto es en sí un oxímoron, ya que acopla toda la potencia del instinto, la pasión, con el pensamiento racional y temermoso de perder la vida. Una vez más Nietzsche puede darnos una mano: “en lo que se refiere a la génesis de su creación, [el instinto] es precisamente la fuerza poderosa, positiva y creadora, y la razón consciente, una función crítica, desalentadora” (*Origen* 83). El cociente de estas emociones es la creadora actitud del artista que lo aleja de la muerte, “la renovación perpetua” que el mismo Emar señalaba (*Notas* 87). Su actitud no puede ser considerada, a priori, venturosa para la creación. Es precisamente lo que deja entrever Emar, porque el instinto de supervivencia de un artista podría ser también su condena de eterna pugna con el academicismo cómodo y estancado, con la crítica conservadora y la elite que a casi todo le teme. Por ende, el instinto de supervivencia deja de ser una idea vaga y se transforma en un testimonio, en un diario de resistencia que da fe de una experiencia vital que no debería ser desvinculada de un análisis estético.

CONCLUSIONES

La «narrativa pictórica» de *Ayer* es una hojeada de Juan Emar a un oficio que lo exhorta a jugar espléndidamente con ser un teórico del arte, a vincular literatura y plástica, desarrollando teorías contracanónicas que guarecieron las sensibilidades de un creador como Emar. Un artista que no ceja en su intención de romper las convencionalidades del arte, como señala Soledad Traverso (“‘Pájaro verde’…”). Para el propio Emar, “el arte de la pintura no conoce trabas” (*Ayer* 37). Juan Emar propone incluso

una arquitectónica (Bajtín, 1999) entre el artista, los seres humanos y el mundo, una relación cruzada por teorías estéticas que logran problematizar sobre todo el arte de lo cotidiano. El soporte de la textualidad en Emar es la naturaleza interna del artista plástico, quien visualiza sus paisajes internos y los lanza en contra de su taller como sinécdoque de la totalidad. Rubén de Loa es el proceso vivo de la práctica pictórica, no sólo como cuerpo, también como guillotina que distingue y selecciona, violentamente, lo que reconfigura aquel todo. Los cuestionamientos sobre la plenitud, el arte mismo, la sociedad y lo sacro atraviesan la obra narrativa. La pintura se desmaterializa. Sus fragmentos se desintegran en todos los verdes imaginables: "los de Dios, los de Satán" (*Ayer* 35).

Cerramos concluyendo que nuestra crítica persigue un encuentro similar al de Juan Emar en su época, lo cual debe obligarnos a realizar una autocrítica hacia nuestras prácticas académicas, aquellas cotidianas y que también obliteran adrede a autores que nos causan desinterés, antipatía o incomodidad, como le pasó a Emar (Traverso, *Juan Emar*). Debemos atender a quienes dejamos, deliberadamente, fuera de nuestras investigaciones. Quién dice que entre aquellos creadores, sobre todo entre los que se arriesgan, estamos postergando la creación de una o un joven, adulto o viejo artista. Creemos que la crítica debería cumplir con una labor de apertura de nuevos espacios de discusión, divulgación y de diversidad. No solo operar como un cedazo, sino también posibilitar la promoción y rescate del arte y la producción cultural.

BIBLIOGRAFÍA

Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1982.

Benjamin, Walter. *El arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1967.

Bongers, Wolfgang. "Umbrales: La escritura cinemática de Juan Emar". *Aisthesis* 55 (2014): 11-28.

Calvo Serraller, Francisco. "Lo novelesco y lo novelado de la vida de los artistas". *Revista de Occidente* 117 (1991): 47-60.

Emar, Jean. *Notas de Arte. (Jean Emar en La Nación. 1923-1927*). Estudio y recopilación Patricio Lizama. Santiago: Dibam-RIL, 1992.

___. *Diez*. Santiago: Editorial Universitaria, 1971.

___. *Ayer*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1935.

Gutiérrez, Julio. Ayer de Juan Emar: impresiones patafísicas de la modernidad. *Anales de Literatura Chilena* 27 (2017): 69-82.

Lastra, Pedro. "Rescate de Juan Emar". *Relecturas hispanoamericanas*. Santiago: Editorial Universitaria, 1987: 63-74.

___. “San Agustín de Tango: de María Graham a Juan Emar”. *Leído y anotado*. Santiago: LOM Ediciones, 2000: 33-35.

Lizama, Patricio. “Estudio”. *Juan Emar, Notas de arte*. Patricio Lizama (comp.). Santiago: RIL, 2003: 9-44.

Matisse, Henri. *Reflexiones sobre el arte*. Textos y notas por Dominique Fourcade. Trad. de Susana Soba Rojo. Buenos Aires: Emecé Editores, 1977.

Nietzsche, Friedrich. *Obras Selectas.* Madrid: Edimat, 2012.

___. *Fragmentos póstumos (1885-1889).* Madrid: Tecnos, 2008.

___. *Crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo*. Madrid: Alianza, 1984.

___. *El Origen de la Tragedia*. Madrid: Espasa Calpe, 1975.

Pimienta, Patricio. “Entrevista dada a los autores de este ensayo”, enero 2021.

___. Guion de la versión de “Ayer”. Texto no publicado, 2006.

Rubio, Cecilia. “La euritmia de Juan Emar: Teoría del equilibrio y sistema constructivo”. *Acta literaria*, n.37, 2008: 9-23.

Traverso, Soledad. “Pájaro verde” de Juan Emar: Un manifiesto vanguardista. *Acta Literaria.* Concepción 26 (2001): 155-159.

___. *Juan Emar: la angustia de tener el dedo de Dios en la nuca*. Santiago: RIL, 1999.

Vásquez, Malva. “Lo sublime y lo impensado en la apuesta vanguardista de *Miltín 1934* de Juan Emar”. *Aisthesis* 50 (2011): 216-229.

___. “Imaginario demónico y apuesta vanguardista en la narrativa de Juan Emar”. *Anales de Literatura Chilena* 18 (2012):51-70

Vásquez, Malva y Vargas, Constanza. “Aproximaciones a una poética de Obra total en Umbral de Juan Emar”. *Aisthesis*, 56 (2014): 101-119.

ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 22, diciembre 2021, número 36, 77-94
ISSN 0717-6058

DE LAFOURCADE A RUIZ: COMUNIONES Y POLARIDADES A PARTIR DE *PALOMITA BLANCA*[1]

FROM LAFOURCADE TO RUIZ: COMMUNIONS AND POLARITIES FROM PALOMITA BLANCA

Luis Horta Canales
Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile
cineteca@uchile.cl

RESUMEN

Palomita blanca, novela escrita por Enrique Lafourcade en 1971, se convierte en un éxito de ventas que la lleva a ser adaptada al cine por Raúl Ruiz en 1973. Este artículo propone que se trata de dos productos culturales surgidos de un contexto epocal en el que se colocan en tensión los cánones narrativos tanto en la literatura como en el cine. El hecho que se trate de un escritor adscrito a la *Generación literaria del '50* realizando un *best seller*, y a la vez un cineasta adscrito al Nuevo Cine Chileno realizando una película comercial, permite abordar la relación con lo popular, las formas y temas de ambas exploraciones estéticas, construyendo un retrato social del periodo.

PALABRAS CLAVE: Literatura chilena, Enrique Lafourcade, Raúl Ruiz.

ABSTRACT

Palomita blanca, a novel written by Enrique Lafourcade in 1971, becomes a bestseller leading to its adaptation to cinema by Raúl Ruiz in 1973. This article proposes that these

[1] Una versión preliminar de este trabajo fue presentado en el coloquio "El cine de regreso de Raúl Ruiz", organizado por el Centro de Investigaciones Artísticas de la Universidad de Valparaíso, la Dirección de Investigación, Creación y Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile y la Cineteca de la Universidad de Chile, en el marco del proyecto de investigación Folio 490633 financiado por el Fondo Audiovisual del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

two cultural products arise from an epochal context in which the narrative canons are placed in tension both in literature and in cinema. The fact that he is a writer assigned to the *Generación literaria del '50* making a bestseller, and at the same time a filmmaker assigned to the *Nuevo cine chileno* making a commercial film, allows us to address the relationship with the popular, the forms and themes of both aesthetic explorations, building a social portrait of the period.

Key Words: *Chilean literature, Enrique Lafourcade, Raúl Ruiz.*

Recibido: 19 de mayo 2020 *Aceptado: 14 de abril 2021.*

1. CONTEXTOS

La *Generación literaria del '50* y el *Nuevo cine chileno* serán las categorizaciones que establecen pertenencias para el escritor Enrique Lafourcade (1927-2019) y el cineasta Raúl Ruiz (1941-2011), respectivamente. Ambos movimientos, exploratorios en las dinámicas de refundación de las narrativas, derivan en un periodo de maduración artística que se dará en los años sesenta cuando, tal como veremos a continuación, ambos autores elaboran sus obras más destacadas. De acuerdo a esto, sería posible fundamentar una hipótesis respecto a que ambos autores, independiente de sus campos de acción, forman parte de una misma generación, caracterizada por la transformación de las narrativas y un fuerte énfasis en releer la cultura popular. Los integrantes de la denominada *Generación literaria del '50,* en palabras del escritor Claudio Giaconi, se caracterizan por ser:

> jóvenes ultraindividualistas –que entre si sostenían relaciones violentas y de acerba crítica- eran todos aparentemente negativos: inconformismo, rebeldía, pasión iconoclasta, apatía por problemas que no fueran los del individuo, escepticismo y desencanto (Giaconi, 1958: 283).

En efecto, se trata de una generación que rompe con su predecesora *Generación literaria del '38,* fuertemente marcada por acontecimientos locales como la masacre del Seguro Obrero o la asunción de los gobiernos Radicales, y también por el derrumbe de las utopías totalitaristas europeas, la guerra civil española, el auge del peronismo argentino y el inicio de la "guerra fría", y que en palabras de Ismael Gavilán "abarcan desde la querella entre Criollistas e Imaginistas de 1928 hasta la puesta en marcha en 1938 de los postulados surrealistas del grupo Mandrágora" (Gavilán, 2006). Si los temas de la narrativa en la *Generación literaria del '38* son el retorno a la aldea, la construcción de un paisaje nacional simbólico y la travesía como metáfora existencial, los integrantes de la *Generación literaria del '50* autodefinirán una pertenencia

a partir del quiebre con estos modelos narrativos y temáticos, tal como se expone en los debates del *Primer* y *Segundo Encuentro de Escritores Chilenos*, organizados por la Universidad de Concepción en el año 1958, y donde se instala públicamente este quiebre generacional, el cual es sintetizado en un lúdico canon por el escritor Claudio Giaconi:

> Nuestro programa, a grandes rasgos, era el siguiente:
> 1º Superación definitiva del criollismo
> 2º Apertura hacia los grandes temas contemporáneos: mayor universalidad en concepciones y realizaciones
> 3º Superación de los métodos narrativos tradicionales
> 4º Audacias formales y técnicas
> 5º Mayor riqueza y realismo en el buceo psicológico
> 6º Eliminación de la anécdota (Giaconi,1958: 283).

Siguiendo a Giaconi, otro elemento que caracteriza esta nueva narrativa es el desplazamiento del paisaje en el que se desenvuelven los personajes, transformación importante ya que se proponen historias citadinas o de sujetos urbanos, y el paisaje rural empleado previamente da pie a la construcción de un nuevo individuo, cuyos aspectos sicológicos, hedonistas y cínicos derivan en un paisaje urbano que se sitúa como elemento alegórico de esta propia subjetividad. Ejemplo de ello es *Pena de muerte*, novela de Enrique Lafourcade publicada en 1952, que plantea los relatos de tres amigos citadinos que disfrutan sus vacaciones en la Caleta Horcón, dando curso a soliloquios que operan en la oscuridad de las relaciones clandestinas homosexuales y el deseo velado. En ese territorio se ubica también *Coronación*, de José Donoso, novela publicada en 1957 y que establece las atmósferas de un deseo reprimido, cuya historia transcurre en la claustrofobia de una antigua casa patronal de Santiago, exponiendo la decadencia de una antigua familia burguesa.

El cine también experimentará sus propias transformaciones, y el *Nuevo cine chileno* será la corriente de ruptura con sus antecesores, obras definidas porque "piensan el drama de los caídos, como la influencia del humanismo proletario y el experimentalismo visual soviético; la abyección urbana y el grotesco-verídico del neorrealismo italiano o las deconstrucciones de lo individual guiadas por el repliegue del sujeto de la nouvelle vague" (Ossa, 2013:43). Sergio Bravo iniciará estas exploraciones con sus películas *Mimbre* (1957), *Día de organillos* (1959) y *Láminas de Almahue* (1962)[2], siguiendo Pedro Chaskel y Héctor Ríos con la filmación en 1963 de *Aquí vivieron*, documental poético estructurado en torno a la

[2] En *Día de organillos* (Sergio Bravo, 1959) participa en el equipo de filmación la escritora Teresa Hamel, perteneciente también a la "generación literaria del '50".

alegoría de los pueblos originarios que habitaron el desierto chileno. Helvio Soto filmará una ficción neorrealista en 1964, *Yo tenía un camarada*, y Miguel Littin hará algo similar con *Por la tierra ajena* en 1965. Apoyados por la Universidad de Chile, este grupo de jóvenes colocará un fuerte énfasis en la autonomía de la obra frente a las condicionantes del mercado, y será el puente para que Raúl Ruiz, que ya había adquirido un cierto renombre como dramaturgo de vanguardia, se inicia en el cine con la adaptación al cine de una de sus obras teatrales, *La maleta* (1963)[3]. Al describir *La maleta* y *Cambio de guardia*, la crítica teatral de la época establece un hilo relacional con la *Generación literaria del '50*:

> Su visión del mundo es sombría, amarga y no exenta de ironía. Pero su humor es medido, frío, intelectual. Sus piezas podrían definirse como poemas dramáticos (Cruz, 1962: 27).

Se trata de temáticas crípticas y oscuras determinadas por el vacío y un cierto absurdo fundado en el minimalismo y el encierro, recursos narratológicos innovadores dentro de la escena nacional, y que entran en diálogo, por ejemplo, con *La fiesta del rey Acab* novela que Enrique Lafourcade publica en 1959, y en la que aborda veinticuatro horas de la vida de un dictador latinoamericano, empleando un relato subjetivo inspirado en el general dominicano Rafael Trujillo[4]. Indudablemente este minimalismo situacional deriva en una especie de confinamiento del tiempo suspendido, surgiendo un relato asfixiante que parece no progresar, donde el uso del monólogo potencia la representación del declive en sujetos enfrentados al vacío. Sobre esto, Ruiz señalará en una entrevista de época, que:

> Cuando no hay comunidad, no puede haber comunicación. El arte se hace minoritario. Arte de transición que corresponde a una época de transición (*Ecran* nº 1642, 13 julio 1962: 25).

La película *La maleta* narra la historia de un sujeto que carga un pesado equipaje, en el cual alberga a otro sujeto de similares características y al que parece dotar de vida por medio de aparentes operaciones químicas. Parafraseando libremente al *Golem* de Gustav Meyrink, las acciones que ejecuta el protagonista de *La maleta* son

---

[3] *La maleta* será una película inconclusa. En el año 2008, luego que los materiales fueran restaurados por la Cineteca de la Universidad de Chile, Ruiz realiza el montaje y sonorización de esta película, siendo estrenada en el Festival Internacional de Cine de Valdivia.

[4] El peruano Mario Vargas Llosa, otro escritor del denominado "boom latinoamericano" -rótulo con el cual se suele agrupar a escritores de la región del periodo abordado-, publicará en 2000 la novela *La fiesta del chivo*, también sobre el dictador Trujillo. Vargas Llosa obtendrá el premio Nobel de Literatura en 2010.

conducentes a dotar de vida a un sujeto inanimado, aunque hacia el final se relativiza cuál de los dos personajes es el original. La réplica humana también la plantea otro escritor del periodo, Hugo Correa, quien construye personajes clonados a partir de originales humanos, metáfora de la condición alienante de los sujetos modernos[5]. Se trata de operaciones formales alegóricas, que explora lo que podríamos denominar como un posible *existencialismo chileno*, del cual deriva una estética específica, tal como lúdicamente plantea Ruiz:

> En principio los chilenos somos casi todos iguales. En esta sala y en el resto de Chile no son más que cuarenta caras, el resto son repeticiones, pero esas repeticiones son de dos tipos: unas son simplemente gente tal que uno es igual al otro, son réplicas, y los otros son caricaturas del otro, son los parodias. Pero si A es parodia de B, B puede ser también parodia de C y C parodia de A. Entonces había círculos de parodias, gente que era caricatura los unos de los otros (Sabrovsky, 2003: 24).

Los cruces temáticos en las operaciones simbólicas y formales del relato, ya sea en la subjetivación sicológica de los personajes trabajados como en el contexto empleado en las situaciones narrativas abordadas, se puede también constatar en los retratos urbanos del imaginario literario de Lafourcade. Para el escritor Carlos Franz, este alcanzará su cima en los años sesenta:

> *Novela de Navidad* (1965), *Frecuencia modulada* (1968) y *En el fondo* (1973), mirados en conjunto, pintan un mural literario de la ciudad de Santiago que no tiene equivalentes en nuestra literatura. Esos libros son nuestra traducción del *Manhattan Transfer*, de dos Passos; nuestra respuesta a la Ciudad de México retratada en *La región más transparente*, de Fuentes; nuestra versión del Madrid relatado en *La colmena*, de Cela (Franz, 2019: 11).

Siguiendo a Carlos Franz, resulta reveladora la forma en que Lafourcade describe la ciudad en las páginas iniciales de *En el fondo,* muy similar a como lo hace Ruiz hacia el final de su película *Tres tristes tigres,* de 1968:

> El sol aparece. Baja desde el muro lamiendo la pizarra gris, se anuncia anaranjado y de pronto cae desde lo alto de las montañas sobre el valle de Santiago. Enciende sucios edificios de departamentos, campanarios roídos que en cualquier instante se derrumbarán doblando a muerto, plazas y parques brumosos, calles

[5] Para más información: Correa, Hugo. Cuentos reunidos, Editorial Alfaguara, 2016.

> rotas llenas de parches y vendas. El sol confiere rango al olor del pan, la ciudad despierta (Lafourcade,1973: 11).

Tres tristes tigres narra la historia de un grupo de sujetos que deambula por la ciudad. Tito, un empleado que en vez de cumplir con un trabajo para su jefe Rudy, decide irse de parranda con su hermana Amanda y un desconocido de nombre Lucho Úbeda. En la segunda mitad de la película, Rudy despide a Tito, quien al enterarse de esta noticia le propina una violenta golpiza a su ex jefe. El clima decadente descrito por Lafourcade es una reminiscencia del amanecer en que Tito y Amanda transportan, al interior de un taxi, a un moribundo Rudy, mientras un impasible Tito mira el amanecer por la ventanilla del auto. El telón de fondo es la misma atmósfera ambivalente, una alegría melancólica en la que se mueven los protagonistas. *Pena de muerte* (1952), una de las primeras novelas de Lafourcade, es al igual que *Tres tristes tigres*, la historia de tres amigos que deambulan por un espacio. Juan, Aurelio y Eduardo, dan rienda libre al ocio, al deseo y la melancolía subterránea de las existencias, por medio del vagabundeo de una clase que evade su condición huyendo a la playa, con la finalidad de simplemente pasar el rato. En una situación, Juan le espeta a Aurelio:

> Pero ahora ¿qué eres? Tu vida carece de sentido. No trabajas en nada que te interese profundamente. Huyes de todo lo que significa actividad. Te limitas a tus escasas funciones vegetativas. Duermes, y, claro está, duermes mal. Comes, reflexionas desordenadamente. Eso es todo. Pero ¡Por Dios!, ¿es posible que eso sea todo? ¿Es posible hacer de actividades tan simples un motivo de existencia? (Lafourcade, 1953: 45).

Esta descripción parece ajustarse también a Tito en la película *Tres tristes tigres*, cuya operación narrativa gira en torno a un deber por cumplir, esto es, un tiempo futuro proyectado en un presente muerto consumido por la abulia. Tito parece resistirse a ser parte del sistema, y para ello cada una de sus acciones lo anulan irracionalmente en cuanto sujeto útil en un orden social capitalista.

Frecuencia modulada (1968) y *En el fondo (1972)*, dos de las obras más importantes de Lafourcade, coinciden con el mayor momento del *Nuevo cine chileno*, y toman muchos de los elementos de esta corriente fílmica. En palabras de Carlos Franz, ambas novelas:

> operan como un panóptico: desde su centro poético se observa la ciudad "por sus cuatro costados". Los pelusas bajo los puentes del Mapocho, los politicastros conspirando en sus restaurantes y los anarquistas preparando bombas en sus escondites. La pobladora del Cerro Blanco, "pero con refrigerador y cuatro plantas de zapallo", el fabricante de sombreros de la calle Santa Isabel, y el millonario

> en su casa de Vitacura. Una corte de los milagros con su correspondiente babel de jergas y de alimentos (Franz, 2019: 11).

Los personajes de Ruiz y Lafourcade son asistémicos sin saberlo, ya que a cambio de un potencial activismo propio del periodo, colocan el vacío cotidiano como modelo de interacción social. La *nación subdesarrollada* no lo es tanto por su economía, sino a partir de un entramado estructural que emerge en sus respectivas obras, intentando establecer una sensibilidad epocal que opera fuera de los lugares comunes del arte comprometido propio de los años cincuenta y sesenta. Ambos autores coincidirán en desbordar las materialidades de sus propios campos de acción, en vías de extremar las posibilidades escriturales de la modernidad.

2. *PALOMITA BLANCA*: RETRATO GENERACIONAL

En el momento en que Lafourcade escribe *Palomita blanca*, Chile vive momentos de agitación social y política dados por las elecciones presidenciales de 1970, donde se enfrentan los candidatos Radomiro Tomic (Democracia Cristiana), Jorge Alessandri (Independiente de derecha) y Salvador Allende (Unidad Popular). En plena Guerra fría, los grupos sociales de derecha e izquierda se manifiestan en las calles, siendo frecuente la irrupción policial. Acciones como el asesinato del Comandante en Jefe del Ejército, René Schneider, en octubre de ese año, marcarán radicalmente el proceso eleccionario bajo un clima de violencia política y anhelos de transformaciones.

Paralelamente, la introducción del *hippismo* en Chile desde finales de los años sesenta, encuentra un hito el 17 de septiembre de 1970, cuando en los cines Rex y Las Condes de Santiago, se estrene la película documental *Woodstock: 3 días de paz y música* (*Woodstock: 3 Days of Peace & Music*, Michael Wadleigh, 1969), cuyas funciones fueron un absoluto éxito de taquilla, perpetuándose por varias semanas en cartelera[6]. En Chile surgirá un movimiento *hippie* con raigambre latinoamericana, elemento distintivo que permite cierto acercamiento a la cosmovisión de los pueblos prehispánicos, traducido, por ejemplo, en la fusión musical entre rock y folclore[7]. Ejemplo de esto es el Festival Piedra Roja, realizado entre el 10 y el 12 de octubre de 1970 en la precordillera de Santiago, el cual reunió grupos de rock que adscribían a las tendencias en boga, entre ellos *Los Jaivas*, que se habían posicionado en el medio musical por medio de una propuesta radical basado en largas improvisaciones que

---

[6] Tal fue el éxito de esta película, que a mediados de los años 70 e inicios de los años 80 seguía reponiéndose en algunas salas de cine. En el Cinerama se habría proyectado en 1977 y en el Cine Cervantes en 1981. Agradecemos esta información a Byron Cabezas.

[7] Para más información ver: Escárate, Tito. *Frutos del país*. Historia del rock chileno, Injuv, 1993.

fusionaban instrumentos afrolatinos tales como el bongó, altiplánicos como el charango, doctos como el piano y rockeros como la guitarra eléctrica. Los jóvenes *hippies,* en muchos casos provenientes de clases acomodadas, pertenecen a una generación que cuestiona las normas del sistema, tensionando los convencionalismos por medio de recursos estéticos provocadores como la apariencia desgarbada o la androginia, pero también por experiencias sensibles que involucran música, drogas o vidas en comunidad. Muchos de ellos se reúnen en sectores como la galería comercial *Drugstore* de Providencia, mientras que otros se acercan al grupo humanista Silo, seudónimo del mendocino Mario Rodríguez Cobos, que agrupó a numerosos jóvenes en torno a un movimiento que reflexionaba sobre el sentido de la vida[8].

El punto de vista cosmopolita que Lafourcade manifiesta en sus obras literarias, y que se centran fuertemente en los aspectos culturales de la ciudad y sus habitantes, lo harán detenerse en esta juventud urbana como motivo central de su novela, incorporando también importantes elementos autobiográficos. En 1968, Lafourcade inaugura en Providencia una librería aledaña al sector que frecuentaba la movida *hippie*, y también un hijo del escritor, Octavio, tiene un breve acercamiento al grupo Silo, del cual "lo expulsaron por robarse un puñado de arroz crudo de la despensa" (Lafourcade, D.; entrevista, 2019). El nombre de la novela está tomado de *A una paloma* del músico uruguayo Daniel Viglietti, canción emblema de los años sesenta y setenta, y que según cuenta Dominique, hija del escritor, ella había adquirido en disco "en el verano de 1970 (...) Fue un disco que escuché muy a menudo, y lo ponía a cada momento en casa" (Lafourcade, D.; entrevista, 2019). *Palomita blanca* es también un tango de 1929, interpretado por Carlos Gardel y escrito por el poeta Francisco García Jiménez, con música de Anselmo Aieta. Lafourcade, un reconocido admirador del tango que dedicó numerosas crónicas a Gardel, probablemente empleó esta ambivalencia en la elección del título[9]. La novela es escrita en un rango de tiempo muy breve entre fines de 1970 e inicios de 1971, para ser publicado en junio de ese año por la casa editorial Zig-Zag. Ya en enero de 1972 el autor señalaba, por medio de una carta, que la novela "pasó los 50 mil ejemplares, va ya en la décima edición y sigue..." (Guajardo, 2017). Así, una sencilla historia de amor entre dos adolescentes de clases sociales opuestas, enmarcada en el movimiento *hippie* y el periodo de elecciones presidenciales de 1970, a inicios del siglo XXI "supera el millón de ejemplares" (Lafourcade, 2006: 125), convirtiéndose en un éxito comercial y de popularidad inédito para Chile.

El motivo urbano de la novela es un elemento preponderante que permite establecer una relación con el cine de Raúl Ruiz, quien desplegaba ejercicios similares. La

---

8 Para más información ver: http://www.silo.net/es

9 Para más información ver: Lafourcade, Enrique. "Carlitos: volvió una noche" en *El pequeño Lafourcade ilustrado*, Editorial Universitaria, 1985, p. 125-131.

raíz de esta conjetura se podría situar en la articulación de un sentido de comunidad invisible dado en los intersticios de una ciudad por redescubrir y recrear, estableciendo una clara ruptura con sus predecesores literarios y cinematográficos. En esta urbe surge una condición de identidad que explora un desarraigo sicológico, encontrando pertenencia en lugares como los bares, restaurantes, y lugares de una comunión post romántica, también denominada por el poeta Jorge Teillier como “la bohemia”:

> Había una vida literaria muy intensa, muy espontánea, alrededor de lo que llamaríamos “bohemia”. Estaba el café Sao Paulo, estaba la noche de *Il Bosco, El Bohemio*. Todos los diarios tenían sus páginas literarias. Publicaban cuentos, poemas. *Las Últimas Noticias* publicaba un poema diario (Véjar, 1996: 3).

Lo que para externos a este circuito puede rotularse como sórdido, en realidad se trata de lugares de pertenencia generacional, tal como señala Ruiz en una entrevista con Lina Meruane, “En Chile la verdadera gente culta está en los bares, el resto son especialistas” (Meruane, 1997:106). Lafourcade también describe finamente esta “bohemia” santiaguina:

> (…) a fines de 1949 o mediados de 1950. Carlos Faz pintaba, dibujaba, hacía grabados en cobre, en acero, en madera[10]; miraba, leía libros de arte y se impregnaba de un cierto espíritu festival, entre angélico y demoníaco de “los chicos del 50”, matando noche (“¡qué noches! ¡qué auras!”), con Jodorowsky, con Enrique Lihn, con Claudio Giaconi o con quien esto escribe, en bares, cafés: “Iris”, “Negro Bueno”, “La Guindalera”, “Indianápolis”, “Il Bosco”, en sitios de menor estofa. Se trataba, no de descubrir la pintura, sino la vida (Lafourcade, 1985: 86)

El retrato de este mundo quedará plasmado en la película *Tres tristes tigres*, donde se explora el realismo urbano filmando los mismos espacios que Raúl Ruiz visita habitualmente. Jaime Celedón, actor en la película, describe gráficamente un bar que es utilizado como locación: “No me acuerdo de que bar o lugar se trataba. Era por Mapocho o por Matucana, esas picás (*sic*) raras; un sitio asqueroso al que me dirigí esa noche (Celedón, 2001:216). Algo muy parecido ocurrirá en *Nadie dijo nada*, película filmada por Ruiz en 1970 y donde claramente identifica a los protagonistas como poetas y escritores, aunque sin obras publicadas, en una aparente cita al mítico Eduardo Molina Ventura, poeta que circula entre el bar *Il Bosco* y la *Sociedad de Escritores de Chile,* pero que nunca publica ningún libro. Fabulador profesional,

---

[10] Carlos Faz fue un pintor que falleció tempranamente en 1953; formó parte de un grupo de intelectuales que circulaba por la bohemia santiaguina a finales de los años cuarenta.

Molina Ventura hablará de esta cofradía invisible en su único texto publicado, un poema titulado *Autorretrato*:

> Cine: hermanos Marx, Chaplín, Raúl Ruiz y Luis Buñuel.
> (…)
> Autores nacionales: Eduardo Molina Ventura, Jorge Teillier, Manuel Rojas, Braulio Arenas y Enrique Lafourcade (Molina Ventura, 1987: 39).

Alegóricamente, Molina Ventura da cuenta de cómo las veladas bohemias del Santiago antiguo articulan un vínculo generacional, del que Enrique Lafourcade y el cineasta Raúl Ruiz son parte. Dominique Lafourcade, hija del escritor, también rememora:

> La vida social de mi padre y Marta (Blanco)[11] pasaba por almorzar en el Hotel Crillón a menudo, se juntaban a veces ahí después de actividades varias antes de volver a casa. No eran los únicos, Raúl Ruiz era también un habitual del Crillón. Ahí comenzaron a tramar lo de la película, mi padre se refería a él como "el guatón Ruiz" (Lafourcade, D.; entrevista, 2019).

El productor de cine y amigo de Ruiz, Darío Pulgar, será otro nexo entre el escritor y el cineasta, tal como indica Dominique Lafourcade: "Darío se convirtió en la pareja de (la cineasta) Marilú Mallet[12], mi media hermana, y vivían no muy lejos de mi casa con mi padre. Yo los veía a menudo" (Lafourcade, D.; entrevista, 2019). Valeria Sarmiento, esposa de Raúl Ruiz, también señala: "Raúl tuvo muy buenas relaciones con Lafourcade, nunca tuvo problemas, y Lafourcade declaraba que le gustaba mucho la película. En ese momento ya se conocían, se conocían de antes de la *Palomita*" (Sarmiento, entrevista, 2019).

Pero fuera de esta comunidad invisible surgirán otros intereses, que intentan capitalizar los réditos económicos de una novela *pop* en su adaptación al cine. Tal como señala Valeria Sarmiento:

> la idea fue del Partido Socialista y de (León) Tchimino[13], quienes decidieron que había que sumar recursos para el Partido Socialista. Por tanto, Raúl, que era militante, tenía que hacer esa película (Sarmiento, entrevista, 2019).

Otro de los impulsores de este proyecto será el locutor radial Hugo Ortega, quien realiza una sociedad con León Tchimino, a la cual "se sumaron Hernán Fischmann,

---

[11] Marta Blanco, escritora, en ese entonces era pareja de Lafourcade.

[12] Marilú Mallet, cineasta, era militante del Partido Socialista al igual que Raúl Ruiz.

[13] Empresario del rubro de las alfombras y miembro de la Federación Sionista de Chile.

militante socialista que también pertenecía a la Federación Sionista, más Elio de la Vega y Hernán de la Vega" (Cáceres, 2019:224). Esta sociedad será la que adquirirá los derechos de la novela para ser trasladada al cine, y tomarán la decisión de elegir a Raúl Ruiz como director. Esto quedará documentado en una carta que el escritor envía en enero de 1972 a su agente literaria, Carmen Balcells, señalando que:

> Vienen a filmar una película basada en el libro a fines de febrero y en general las perspectivas profesionales se presentan bien este 1972 (Guajardo, 2017).

Lafourcade comprenderá las características de una adaptación cinematográfica, y prácticamente no intervendrá en la elaboración de la película ni en el rodaje, aunque Ruiz relata que fue designado por petición del novelista: "Había dos posibilidades en esa época, que eran Littin o yo, entonces Lafourcade me propuso a mí. Y éramos las dos posibilidades porque éramos los dos que habíamos hecho largometrajes, no por un tema de calidad necesariamente" (Cáceres, 2019:226). El poeta Waldo Rojas también será testigo de cómo Lafourcade se desprende de cualquier intención de control en la adaptación: "Fue un encuentro breve en que, copa de champaña en mano, Lafourcade le dijo a Ruiz que trabajara con total libertad. Su única petición fue que conservara el mismo título de la novela" (Cáceres, 2019:226). Ruiz ya contaba con premios internacionales y la no despreciable suma de siete largometrajes a su haber, aunque no todos ellos terminados, y de los cuales cinco eran adaptaciones libres de obras literarias o teatrales[14].

En febrero de 1973 comienza un multitudinario casting para elegir a los jóvenes protagonistas que encarnarán a Juan Carlos y María[15], y el rodaje culminará en julio de 1973, dando paso al proceso de montaje y sonorización realizado en los estudios estatales *Chilefilms*. Para la música incidental se convoca a *Los Jaivas*, que cultivaban un estilo que entraba en sintonía con los personajes de la novela. Esta etapa coincide con el periodo de mayor polarización social del país, que desembocará en el golpe de Estado el 11 de septiembre de 1973. El entonces director de *Chilefilms*, Eduardo Paredes, será asesinado por militares, desconociéndose hasta hoy el paradero de sus

---

[14] Estos son: *El tango del viudo* (1967, basado en *El fantasma y la señora Muir* de Daphne du Maurier), *Tres tristes tigres* (1968, basado en la obra de teatro *Tres tristes tigres* de Alejandro Sieveking), *La colonia penal* (1970, basado en *La colonia penitenciaria* de Franz Kafka), Nadie dijo nada (1970, basado en *Enoch soames* de Max Beerbohm) y *Realismo socialista* (1973, basado en Ciao Massimo de Césare Pavese).

[15] Este casting será filmado por Ruiz y dará pie a un documental, actualmente desaparecido, titulado *Palomilla brava* (1973), dando cuenta de los aspectos sociológicos que surgen en aquellos adolescentes que, sin preparación previa en la actuación, se agolpan en los estudios Chilefilms para optar por una oportunidad de fama.

restos[16]. Ruiz parte al exilio en octubre, aunque las nuevas autoridades militares a cargo de *Chilefilms* realizarán una proyección de la película en ausencia del director, y en la que participó Valeria Sarmiento:

> fue la proyección en Chilefilms, cuando ya los "milicos" estaban en el poder. Vino Tchimino y yo le dije "¿por qué no sacamos la película fuera de Chile y la terminamos fuera?", y no quisieron. Y por eso la película quedó guardada en Chilefilms durante 17 años. El que estaba en ese momento a cargo de Chilefilms era un "milico" que dijo "¡claro! Pueden sacarla, no hay problema...". Vieron la película, les encantó...pero fue una tontera no querer sacarla (Sarmiento, entrevista, 2019).

En los años ochenta, y por gestiones del productor Sergio Trabucco, se recuperarán los negativos de la película. Lafourcade jugará un pequeño rol como promotor para conseguir los recursos que le permitiesen comprar los derechos a los productores, lo cual se podrá concretar en los años noventa por medio de la sociedad Manutara, en la cual el escritor tendrá un pequeño porcentaje. Su preestreno se realiza en el Festival de Cine de Viña del Mar de 1992, y su estreno comercial se realizará en noviembre del mismo año, y que en palabras de López Navarro "con buena acogida de público y de crítica, recibiendo además la Distinción Anual del Círculo de Críticos de Arte a la mejor producción cinematográfica nacional en 1992" (López Navarro, 1997: 211).

3. NARRATIVAS EN TENSIÓN: COMUNIONES Y POLARIDADES

Dividida en diecinueve secciones identificadas por un breve epígrafe proveniente de la canción de Viglietti, la novela *Palomita blanca* acentúa el carácter *pop* de una novela romántica, donde el soliloquio de la protagonista, María, se articula como un diario de vida sin receptor. La narración en primera persona, desde el punto de vista de una adolescente de extracción popular que se enamora de un acomodado muchacho *hippie*, Juan Carlos, se entabla en los cánones de la novela rosa. Sin hacer mayores alusiones a la situación política del momento, la historia arranca en el festival de Piedra Roja, donde se da la inicial relación romántica e idílica que paulatinamente comienza a tornarse en violenta, tanto por los elementos endógenos del personaje masculino, como los exógenos dados por el clima de pobreza en el cual se desenvuelve María.

Ruiz hará una adaptación más fiel de lo que habitualmente presuponen algunos críticos de cine, capturando además la atmósfera del texto literario y rescatando el uso

[16] Para más información ver: https://www.memoriaviva.com/Desaparecidos/D-P/juan_antonio_eduardo_paredes_bar.htm

del monólogo como recurso narrativo[17]. Optará por conservar la estructura del relato literario, con secuencias tales como el recital de Piedra Roja (9), un viaje a la playa en el que la pareja se baña desnuda (29), la visita de María a la casa pudiente de Juan Carlos (53) o las disputas entre sectores de derecha e izquierda en la población de María (77). Pero transforma radicalmente otros capítulos, como la fiesta en un departamento acomodado a la que asiste María, y que Ruiz reelaborará como un intento de estupro por un grupo de oficinistas (141), o la narración de los acosos y violencia sexual que María ha vivido en su infancia, que la película mostrará abiertamente (155). Otras situaciones serán conservadas en sus atmósferas, como los paseos en Providencia o la violencia política del periodo. Y en menor medida se incorporarán situaciones que no estaban en la novela, como un largo monólogo del profesor de música, quien, ante un grupo de indiferentes alumnas, divaga sobre el arte popular ejemplificado en un carpintero que construye una silla en el patio del colegio. Finalmente, solo la incursión de Juan Carlos en el grupo Silo quedará abiertamente excluida del guion.

Un acercamiento más preciso a la novela *Palomita blanca* deberá ineludiblemente detenerse en el modo narrativo en que se emplea la cultura *pop* como parte del relato extradiegético, resultando de alto valor literario como cultural. Referencias que van desde Corín Tellado hasta Jimmy Hendrix articulan el paisaje en el cual se mueven los personajes que, por cierto, se sitúan dentro de un modelo narrativo propio de la novela rosa y el diario de vida. Ruiz exacerbará esto al incluir al interior del relato una telenovela, abriendo la *obra dentro de la obra* que presupone como realidad una teleserie y, a la vez, parodia la naturaleza del melodrama[18].

La adaptación al cine de *Palomita blanca* contemplará la libre transformación de una novela en un producto cultural autónomo en que Ruiz, al igual que Lafourcade, vislumbra el clima contradictorio de un proceso paradójico en una sociedad complejizada por las transformaciones sociales, captando con sutileza los años más álgidos de la Unidad Popular. Posiblemente los primeros autores que atisban los problemas estéticos de la adaptación son Ascanio Cavallo, Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez, en su libro *Huérfanos y perdidos. Relectura del cine chileno de la transición 1990-1999*. Ellos señalan:

---

[17] El periodista Felipe Blanco señala que "De los elementos generales planteados en la mediocre fuente literaria original Ruiz sólo rescató el contexto histórico y el nudo dramático central" (Blanco, 2017). Según el análisis que exponemos, esta afirmación no es correcta.

[18] Ruiz había trabajado previamente como guionista en telenovelas, y no es la única vez que aludirá a este género en su filmografía. Para más información ver: Cortínez, Verónica y Engelbert, Manfred. *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz*, Editorial Cuarto Propio, 2011.

> (…) la novela de Lafourcade tomaba una historia convencional –el romance de una joven de clase baja con un muchacho de la burguesía- con un cierto filo experimental: un relato en primera persona (de María, la protagonista) que la convertía en una pequeña investigación sobre el lenguaje generacional (Cavallo, et. Al; 2007: 250).

El retrato documental de la sociedad chilena del periodo, presente en ambas obras, contempla las radicales transformaciones que vive el país en tan solo tres años, cuyas convulsiones son narradas lateralmente, ya que el epicentro sigue siendo la historia de amor de dos jóvenes de clases sociales opuestas. A Lafourcade tampoco parece interesarle tanto la historia melodramática de una relación efímera, pero sí las atmósferas construidas a partir de un relato en primera persona realizado en jerga por una adolescente. A partir de ello, se detiene en las inflexiones vocales de la juventud de la época, algo que reiterará en su producción literaria posterior. Los jóvenes hablan de "pitos" cuando fuman marihuana, se van a "florear" cuando se drogan y encuentran el "descueve" algo entretenido. Este recurso estilístico estará presente en un hablar vernáculo en que los "llorai" ocupan el lugar de lloras, o "creí" en vez de crees. El autor continuará explorando estos elementos en su novela *Mano bendita* (1993) un relato también subjetivo dado en la voz de un retirado campeón de boxeo. Y también lo colocará como motivo en su crónica *Armando Méndez y la cáfila hampona* (2006), profundizando en el uso del *coa*. Lafourcade y Ruiz reinstalan el sentido de la cultura popular en un lugar que, hasta ese momento, ocupaban los estandartes del arte político. La relectura acá emplea otros recursos, tales como la cita y la parodia, sin perder la riqueza de la palabra dicha por un hablante citadino.

4. A MODO DE APUNTES FINALES

La mezcla de realismo con la estructura narrativa del melodrama, allanan el inédito éxito de ventas de un libro y la favorable crítica de la película. Ambas, desde lo popular, exploran los rasgos de la identidad urbana y la especificidad de un habla local que toma distancia del criollismo campesino de autores como Mariano Latorre en los años veinte, pero también del realismo urbano de Luis Cornejo en los años cincuenta. Acá surge una voz moderna, absorbida en el mundo urbano que sirve de marco referencial a ambos creadores, y que estarán permanentemente referenciando. El formalismo resalta tanto en la película como en el libro, donde las peculiaridades del habla local se trasladan a los matices de clases, con un Juan Carlos que musita de manera grandilocuente y una María que modula humildemente.

La película, estrenada recién en 1992, tendrá un positivo impacto en el público, aun cuando han pasado casi veinte años desde su realización. *Palomita blanca*, escrita en el año 1971, y su adaptación al cine en 1973 serán el testimonio de las

transformaciones culturales que experimenta el país durante la segunda mitad del siglo XX. El alcance internacional que adquirirá la obra de Raúl Ruiz desde mediados de los años setenta ha contribuido a que numerosos críticos e investigadores se detengan en la película por sobre la novela, muchas veces estigmatizada como un mero *best seller*. Así, el crítico de cine Felipe Blanco habla de una "mediocre fuente literaria original" (Blanco, 2018) y David Vera-Meiggs de "una novela exitosa y muy a la moda del final de los sesenta, que por lo tanto… pasó de moda" (Vera-Meiggs, 2009). Por su parte, Silvia Donoso Hiriart acota respecto a las reediciones de libro, que "Dicha novela trabaja la realidad del Chile de aquel entonces de tal forma que no incomoda mucho al aparato censor del régimen encabezado por Pinochet" (Donoso Hiriart, 2012: 314). A diferencia de estas sentencias, hemos expuesto que la novela forma parte de las exploraciones narrativas modernas del lenguaje que surgen en el contexto cultural en que se desenvuelven tanto Lafourcade como Ruiz a mediados del siglo XX, lo cual incide en que dicha adaptación al cine, aún con la libertad que posee, coincida con la novela en su vocación disruptiva, no existiendo este supuesto abismo entre una obra literaria masiva con una película erudita[19]. *Palomita blanca* es provocadora, tanto por ser una novela abiertamente *pop*, como una película comercial irónicamente autoral. Esto puede entenderse luego de constatar como ambos autores pertenecen a una misma generación, no solo a partir de los elementos cronológicos que los ligan, sino particularmente en las comuniones temáticas y estilísticas de sus respectivas obras, que permiten hablar de una coherencia dada, por ejemplo, en la incorporación del lenguaje popular urbano, la utilización narrativa del paisaje, la construcción de personajes vacíos en existencias grises o la recurrencia a elementos de la cultura *pop*.

Tanto Ruiz como Lafourcade toman caminos completamente distintos a partir del golpe de estado de 1973. Ruiz, exiliado, se convertirá en uno de los más importantes y prolíficos cineastas modernos, reconocido internacionalmente y objeto de estudio por académicos de diversas disciplinas. Lafourcade permanecerá en Chile y se sumará a los medios de comunicación en el programa de concursos *¿Cuánto vale el show?* y columnista de *El Mercurio*. Gozará la indiferencia del medio literario y nunca le otorgarán el Premio Nacional de Literatura, a pesar de su importante obra literaria, que muchas veces quedará eclipsada por el éxito comercial de *Palomita blanca*, y a la que catalogará posteriormente como "una novela encantadora a la

[19] No será la única vez que Raúl Ruiz realizará películas para empresas comerciales. *Shattered images* (Raúl Ruiz, 1998) estuvo a cargo de Fireworks Entertaiment de Estados Unidos y en *Treasure Island* (Raúl Ruiz, 1985), participó en la producción Cannon Group, que estaba tras películas como *Breakin'* (Joel Silberg, 1984), *Missing in action* (Joseph Zito, 1984) o *Cyborg* (Albert Pyun, 1989).

cual no le doy ninguna importancia literaria" (Cáceres, 2019:220). Libro y película son testimonios de las profundas hibridaciones culturales de un Chile desaparecido, emergiendo memorias de una producción artística amparada en los lazos afectivos, en sintonías generacionales que derivaron en las transformaciones de las narrativas locales. Ruiz dialogará continuamente con el mundo literario, adaptando a Marcel Proust o a Pierre Klossowski, pero también a Hernán del Solar y Federico Gana. Lafourcade, en su faceta de columnista, referenciará permanentemente a los personajes de la desaparecida bohemia, escribiendo importantes crónicas sobre Luis Oyarzún, Eduardo Molina Ventura, Armando Méndez Carrasco o Jorge Teillier. Las posibilidades exploratorias sobre la identidad serán posiblemente la clave para poder entender una relación cultural que emana en la disímil obra de uno y de otro, ya que también retrataron con nostalgia la pérdida irrecuperable de una "ciudad que empezó a debilitarse" (Lafourcade, 2006: 89), una "chilenidad" de la cual ninguno de los autores estudiados quiso deshacerse nunca.

El toque de queda y el apagón cultural impuesto por la dictadura clausurarán estos espacios de intercambio cultural. En el documental *Pepe Donoso* (Carlos Flores, 1977), el escritor José Donoso recorre los estertores de la ciudad de Santiago, que, intervenida y aterrorizada, se apaga. También lo constatará Ruiz en su película *El retorno del amateur de bibliotecas*, filmada en 1983 al volver del exilio, plasmando estas impresiones como un intento de aprehender la evanescente condición identitaria, atada en hilos invisibles de una generación ubicada en el submundo de los bares que ya han sido cerrados. Para Lafourcade, quien dedicó numerosas crónicas al respecto, consiste en un "viejo Santiago que fue, "se corrió". Sobreviven unos ancianos que se alimentan de smog" (Lafourcade, 2006:97). La melancolía es la misma, y el extrañamiento emergerá permanentemente en la obra de ambos huérfanos del Santiago pre golpe.

BIBLIOGRAFÍA

Blanco, Felipe. *Palomita blanca* en *laFuga* nº 21, 2018. Disponible en: http://2016.lafuga.cl/palomita-blanca/885

Cáceres, Yenny. *Los años chilenos de Raúl Ruiz*. Santiago: Catalonia / Universidad Diego Portales, 2019.

Cavallo, Ascanio; Douzet, Pablo; Rodríguez, Cecilia. *Huérfanos y perdidos. Relectura del cine chileno de la transición 1990-1999*. Santiago: Uqbar, 2007.

Celedón, Jaime. *Memorias que olvidé en alguna parte.* Santiago: Aguilar, 2001.

Cortínez, Verónica y Engelbert, Manfred. *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011.

Cruz, Mario. "Crítica teatral. Dúo", en *Ecran* nº1658, 2 de noviembre (1962).

Cuneo, Bruno (ed.). *Ruiz. Entrevistas escogidas – filmografía comentada*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.

Donoso Hiriart, Silvia. "*Palomita blanca* de Raúl Ruiz, adaptación fílmica de vocación documentalizante" en *Diacrítica*, dossier autorrepresentação autobiografía autorretrato, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2012.

Durán Cerda, Julio. *Repertorio del teatro chileno*. Santiago: Instituto de Literatura Chilena, 1962

Franz, Carlos. "La gran novela" en *La Segunda*, 17 de agosto de 2019.

Fuentes, Pablo. "Nadie habla sino de política, manifestaciones y discursos. Una lectura de Palomita blanca de Enrique Lafourcade, a propósito de los pormenores narrativos del relato" en *Nueva Revista del Pacífico* nº 71, (2019): 70-93.

Gavilán, Ismael. "Caracterización de la generación del 38: tres poéticas y contexto" en *Cyber Humanitatis*, (37). Consultado de https://cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/5826/5694

Giaconi, Claudio. "Una experiencia literaria" en *Atenea* n° 380-381, abril-septiembre 1958, Universidad de Concepción.

Guajardo, Javiera. "Enrique Lafourcade, 90 años de literatura" en *La Tercera*, 13 octubre 2017.

Lafourcade, Enrique. *El pequeño Lafourcade ilustrado*. Santiago: Editorial Universitaria, 1985.

___. *En el fondo*. Santiago: Editorial Planeta, 1973.

___. *Mano bendita*. Santiago: Editorial Planeta, 1993.

___. *Memoria que todo lo inventas*. Santiago: Editorial Puerto de Palos, 2006.

___. *Palomita blanca*. Santiago: Zig-Zag, 1971.

___. *Pena de muerte*. Santiago: Zig-Zag, 1953.

López Navarro, Julio. *Películas chilenas*. Santiago: Ediciones Pantalla Grande, 1997.

Meruane, Lina. "Los premios son siempre injustos" en revista *Caras* nº248, 29 de septiembre de 1997.

Molina Ventura, Eduardo. "Autorretrato", en Carlos Olivárez (ed.) *Nueva York 11*. Santiago: Editorial Galinost, 1987.

Navarro, Sergio. *La naturaleza ama ocultarse. El cine chileno de Raúl Ruiz (1962-1975).* Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2019.

Ossa, Carlos. *El ojo mecánico. Cine político y comunidad en América Latina.* Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2013.

Sabrovsky, Eduardo (ed.). *Conversaciones con Raúl Ruiz. Christine Buci-Glucksmann, Abdelwahad Meddeb, Benoît Peeters, José Román*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2003.

Salinas, Sergio, et. Al. "Prefiero registrar antes que mistificar el proceso chileno. Entrevista a Raúl Ruiz" en *Revista Primer Plano*, volumen 1, número 4, Ediciones Universitarias de Valparaíso, primavera 1972: 3-21.

Sin autor. “Juicio al teatro de vanguardia” en *Ecran* nº 1642, 13 julio 1962.

Véjar, Francisco. “Un ángel rebelde” en Literatura y Libros, diario *La Época*, 1996.

Vera-Meiggs, David. “Palomita blanca, de Raúl Ruiz” en *Cinechile*, 30 de noviembre de 2009. [Fecha de consulta: 2019-09-25] Disponible en: http://cinechile.cl/criticas-y-estudios/palomita-blanca-de-raul-ruiz/

FILMOGRAFÍA

La maleta (Raúl Ruiz, 1963)
Tres tristes tigres (Raúl Ruiz, 1968)
Nadie dijo nada (Raúl Ruiz, 1970)
Palomita blanca (Raúl Ruiz, 1973)
Pepe Donoso (Carlos Flores, 1977)
El retorno del amateur de bibliotecas (Raúl Ruiz, 1983)
La telenovela errante (Raúl Ruiz y Valeria Sarmiento, 2017)

ENTREVISTAS

Lafourcade, Dominique, 2019
Sarmiento, Valeria, 2019

ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 22, diciembre 2021, número 36, 95-114
ISSN 0717-6058

LA SINGULARIDAD DE LA AUTORREFLEXIÓN ENSAYÍSTICA. *LA PALABRA QUEBRADA* DE MARTÍN CERDA COMO POÉTICA DEL ENSAYO

THE UNIQUENESS OF ESSAYISTIC SELF-REFLECTION. LA PALABRA QUEBRADA BY MARTÍN CERDA AS POETIC OF THE ESSAY

Ismael Gavilán
Universidad de los Andes, Chile
igavilan2@gmail.com

RESUMEN

El presente artículo aborda *La palabra quebrada* (1982) de Martín Cerda como un texto donde puede verse cumplida una singular autorreflexividad que permite la articulación de un discurso *desde el ensayo respecto del ensayo*. Este gesto autorreflexivo está inscrito en la concepción moderna de este género por lo que implica no sólo una representación de un temple epocal basado en la asunción de un modo de escribir, sino también como un proceder que señala un hacer y que permite comprender la obra de Cerda en la peculiaridad de sus nociones discursivas que se ven desplegadas a modo de una *poética*.

Palabras clave: Ensayo – autorreflexión – modernidad – poética.

ABSTRACT

This article deals with Martín Cerda's *La palabra quebrada* (1982) as a text where a singular self-reflexivity is fulfilled that allows the articulation of a discourse about the essay genre from the writing of an essay. This self-reflective gesture is inscribed in the modern conception of the genre, implying not only a representation of an epochal temper based on the assumption of a way of writing, but also as a procedure that indicates a way of working that allows us to understand the work of Cerda in the peculiarity of her discursive notions that are deployed in a poetic way.

Key Words: *Essay, self, reflection, modernity, poetic.*

Recibido: 14 de mayo 2021. *Aceptado: 15 de septiembre de 2021.*

I. INTRODUCCIÓN

La relación entre la modernidad y la configuración del ensayo que asume su irrupción a partir de la obra de Michel de Montaigne y que permite unir escritura y contexto o temporalidad y representación en un acoplamiento retórico/reflexivo, no sólo es la constatación de una causalidad que viene a refrendar un eventual "espíritu de época" o la singularidad de un género escritural como lo es el ensayo y que adquiriría, de aquel modo, la plenitud de su significado bajo el alero de una hipóstasis histórica. Como ha indicado Amán Rosales Rodríguez:

> la relación entre ensayismo y modernidad apunta a un proceso complicado, y multifacético. Un proceso, además, que posibilita la construcción literaria y filosófica de una voz individual y propia en conjunción con el surgimiento de un umbral histórico-cultural de límites históricos imprecisos, y cuyos contenidos son sujeto permanente de debate interdisciplinario (…) Pero en el ensayo es poderoso no sólo el deseo de crítica y aniquilación de dogmas e ideologías, sino también el de construcción -si bien tan solo a partir de andamios conceptuales desmontables e intercambiables, es decir, con sentido provisional- de nuevas maneras de entender y enfrentar la realidad (2014: 212).

Sin duda el entendimiento de esta relación deja abiertas instancias que surgen como relevantes pues posibilitan explorar la autorreflexión de sus presupuestos de validez, indagando en torno a sus condiciones tanto materiales (escritura) como reflexivas (maneras de pensar o dirimir el sentido de esa misma escritura) y que traerían implicancias significativas para comprender al ensayismo como un ejercicio que no sólo puede ser descrito al interior de una cala temporal como lo es la modernidad, sino también como un hacer cuyo rendimiento pensante conllevaría la puesta en marcha de un proceder que es movilizado por la subjetividad que se ha emancipado *por y al* interior de esta forma escritural. Acá se aprecia lo que diversos autores han denominado como "versatilidad interdiscursiva del ensayo" (Vargas, 2010), "la restitución de una poética del sujeto" (Lara, 2013) o como "la paradoja de la autorreflexión en tanto interpretación" (Weinberg, 2007), mostrando así la ductilidad de una reflexión que se fundamenta en la búsqueda de las condiciones de validez de su manifestación.

Desde esta perspectiva el presente artículo plantea abordar *La palabra quebrada* (1982) de Martín Cerda como un texto en el que pueden verse cumplidas las premisas indagatorias de una singular autorreflexividad que permiten la articulación de un discurso *desde el ensayo respecto del ensayo.* Este gesto autorreflexivo está sin duda inscrito en la raíz misma de la concepción moderna de este género por lo que implica no sólo una representación de un temple epocal basado en la asunción de un modo de escribir, sino también y aquí en especial, como un proceder que señala un hacer

y que permite comprender a esta obra de Cerda en la peculiaridad de sus nociones discursivas que se ven desplegadas como una *poética*. Así en este trabajo se tratará primero de deslindar una noción operativa del concepto de poética para advertir con posterioridad cómo en *La palabra quebrada* este concepto se asume como descripción genealógica, para luego ver cómo se posibilita la inscripción del mismo en la tensión temporalidad-escritura, desembocando en una caracterización de *La palabra quebrada* como eventual "poética del pensar" tal como lo expresa Weinberg (2007).

II. BREVE CARACTERIZACIÓN DEL CONCEPTO POÉTICA

En términos generales se puede afirmar que la tradición cultural indica que *poética* es una palabra que posee varias acepciones que se remontan a Aristóteles y Horacio. El Diccionario de la RAE permite efectuar un primer acercamiento:

> (Del lat. poetĭca, y este del gr. ποιητική). 1. f. poesía (‖arte de componer obras poéticas). 2. f. Ciencia que se ocupa de la naturaleza y principios de la poesía, y en general de la literatura. 3. f. Tratado en que se exponen los conocimientos de poética. En la biblioteca hay una buena colección de poéticas.4. f. Conjunto de principios o de reglas, explícitos o no, que observan un género literario o artístico, una escuela o un autor (2001).

Lo que acá queda establecido es de qué modo este término vuelve pertinente la reflexión respecto a la naturaleza de lo literario, pero sobre todo cuando se plantea como una serie de principios o reglas que orientan la constitución misma del género y que son su sustento. Esta parte de la definición es relevante, pues permite abordar desde lo que significa el "principio" - es decir, como fundamento que rige el acto de la escritura- los procederes de autorreflexión que son posibles de identificar y dirimir en el ejercicio literario.

Ahora bien, sin duda que se puede rastrear desde la Antigüedad en Platón y Aristóteles, una extensa y valiosa reflexión alrededor de los fundamentos y características del hecho literario y que, con las salvedades teóricas y culturales pertinentes, su asunción se enmarca en el vasto despliegue histórico de esta noción que lleva advertir una identificación de lo poético con lo *poietico* en tanto un hacer que se encuentra sujeto a reglas constructivas de enunciación: el cómo elaborar el discurso, bajo qué parámetros y con qué material discursivo (Tatarkiewicz, 2016). Asimismo, en esa discusión inicial acerca de la naturaleza de la literatura se fijan sus grandes principios rectores, por ejemplo la mímesis (2016). A su vez la poética se presenta a sí misma como inventario de formas precedentes: así, sería simultáneamente una taxonomía y una teoría (2016). Lo interesante de esto es advertir que desde la Antigüedad cuando se originan estas reflexiones, éstas no son privativas de filósofos o retóricos, son también un acto efectuado por los propios cultores del arte literario. El ejemplo más relevante

es Horacio que escribe un poema (*Ars Poetica*) para indicar las peculiaridades de la elaboración retórica de su hacer.

Es evidente que el carácter preceptivo de la poética como un acervo de fórmulas y procedimientos configuró a largo plazo la idea del hacer poético y el modo de encauzar la sensibilidad ante los requerimientos creativos. Por ello, la poética clásica nunca perdió vigencia, pues fue vista como herramienta para configurar una manera de entender el proceder creativo que se encontraba enraizado en un esquema modélico que implicaba tanto una teoría como una aplicación que se regían bajo el principio de autoridad. Este principio resguardaba una organización reglada y, por ende, universal, equilibrada y racional del quehacer literario (Aullón de Haro, 1994). Esta forma de entender la poética como preceptiva será la que se resquebraje a partir de la modernidad estética que, desde fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, inaugura un modo no sólo de sentir e imaginar, sino, sobre todo, un modo de relacionarnos con el objeto literario respecto de su producción y que conlleva el desplazamiento de la reflexión poética desde la mímesis hacia una noción teórica que gira alrededor de la idea de obra (D'Angelo, 1999). Esto redundará fundamentalmente en dos cosas: que a partir del Romanticismo la poética de la obra será una reflexión de la producción, socavando el principio de mímesis, pero también significará una crítica al sistema de categorías fomentadas por la poética clásica de modo preceptivo (obra, autoría, género, lenguaje, etc) y que implicará entender la emergencia de nociones disruptivas de disolución y transformación de estas mismas categorías en aras de una concepción moderna del concepto de poética. Esto Peter Szondi (2005) lo denominó el "paso de una poética de los géneros normativa a la especulativa" (19):

> (...) esa tensión en que la poética de los géneros tiene propiamente su condición es algo que sólo le es posible a un pensamiento para el que se trate ante todo de la mediación entre lo general y lo particular, entre idea e historia (…) (2005 21).

La tensión que examina Szondi posibilita entender la singularidad epocal que inaugura la modernidad donde se cumple el desplazamiento hacia una noción de obra que se fundamenta en su pretensión abarcadora de lo Absoluto. Vicente Serrano (2014) ha rastreado los detalles de aquel desplazamiento fijándose en los vínculos estéticos habidos entre el Romanticismo y el Idealismo Alemán, en tanto una serie de rasgos que se singularizan en el tratamiento pragmático de los materiales artísticos/literarios:

Eso absoluto escapaba, desde luego, a la ciencia y era, como sabemos, de hecho la cuestión fundamental del Idealismo, pero también del Romanticismo que tan estrecha relación guardaba con esa filosofía (…) Pero el punto, como hemos visto, el punto donde el Romanticismo se aparta de Fichte, como también de Schelling y, por supuesto, de Hegel, es el punto en que el arte debía poder expresar, entonces, lo inexpresable y hacerlo mediante los recursos literarios y artísticos. (…) Es el recurso

artístico por antonomasia, lo que transmite aquello mismo que es invisible, siendo ella misma invisible, el lugar de la distancia en la que lo inefable aparece sin expresarse, como una ausencia que, sin embargo, produce efectos (…) (2014: 77-78).

Así surgen como señales ciertas de modernidad nociones operativas tales como: lo fragmentario, la fusión de géneros, la puesta en duda de la noción de autoría, la crisis de la sintaxis representacional del discurso, entre varios otros elementos (D'Angelo, 1999; Szondi, 2005; Serrano, 2014). Pero sobre todo y derivado de lo anterior la poética de la obra se transforma en un saber absoluto donde la "obra requiere para su éxito que la materia misma sea poética, o sea que el saber en que vaya a consistir su contenido no sea solo un conjunto de materias concretas, sino un saber absoluto que tenga por objeto el universo entero" (1999: 202).

La indagación de las condiciones de validez en el acto de aprehensión de la autorreflexividad en la obra, es entender el concepto de *poética* de modo diferencial respecto a las complejas relaciones que mantiene con la historia de la literatura, la retórica y la genología. Será entonces que a partir de aquí identificaremos *La palabra quebrada* (1982) de Martín Cerda como una *poética del ensayo* es decir un ensayo que plantea como materia de sí mismo la reflexión crítica en torno al ensayo no sólo como género, sino como texto abierto a la posibilidad especulativa de su configuración interna. En otras palabras, como forma que se devela al articular los procesos habilitantes de su productividad que muestra en el proceso mismo de la escritura.

III. *LA PALABRA QUEBRADA* COMO POÉTICA DEL ENSAYO

a) La *poética* como descripción genealógica.

La palabra *poética* como concepto que implica una intensidad reflexiva que asume la especulación respecto de la obra que la sustenta, conlleva una inclusión de la praxis escritural en la realización teórica que se verifica al interior del entramado constructivo de sí misma. La idea de que ahí se articula un "programa", es decir, un ordenamiento instructivo del proceder mismo del hacer escrito, explorando sus posibilidades, configurando sus fronteras formales y poniendo bajo el prisma crítico la evaluación de sus presupuestos, significa verificar las diversas instancias de procedencia con que la escritura efectúa su singular acto de descripción y plasmación. Esa verificación es la concretización que arranca del análisis en torno a casos singulares y el modo en que se inscriben de manera modélica, las referencias de una escritura respecto de otra.

Ahora bien, *La palabra quebrada* (1982) no ha sido abordada según el punto de vista que este trabajo enuncia dada la escasa crítica existente. En ningún caso como un texto al cual se le adose la relevancia que acá se le adscribe, menos para plantear la peculiaridad autorreflexiva que puede serle propia. Sólo el trabajo de González y

Figueroa (2018) aborda la obra de Cerda con una serie de observaciones que bien pueden ser aprehendidas desde la perspectiva aquí planteada:

> El ensayo (…) en tanto poiesis, es eminentemente performativo, es decir, en él son más relevantes los gestos, las estrategias formales, que los enunciados; su construcción textual es principalmente tropológica y, como queda dicho, su tropo preferido es la ironía. Llevando esto más lejos, incluso podría decirse: lo realmente importante de la ironía ensayística no es aquello que deliberadamente oculta, "las preguntas fundamentales", sino el sentido mismo de ese encubrimiento (2018: 29).

Si bien el objetivo al cual se dirige el artículo citado es "el discurrir del pensamiento anterior a las conclusiones definitivas" desde una dimensión ética de la reflexión (25) es ineludible que tal discurrir rehúya la reflexión formal del ensayo por lo que significa vérselas en esa instancia enfrentados al problema de la autorreflexión consciente de los materiales retóricos que conforman al ensayo mismo. En ese gesto, podemos ver cómo descansa un modo metacrítico, en tanto poética, en las observaciones que González y Figueroa plantean como necesarias para su trabajo.

Ahora bien, estos alcances permiten comprender cómo *La palabra quebrada* (1982) puede mostrarse como una poética sobre el ensayo que practica un ejercicio genealógico, es decir, una poética que asume para buscar su propia manera, el bagaje que la escritura ensayística posee como acerbo histórico, pero también como modelación de un proceder. De aquel modo si examinamos la primera parte de *La palabra quebrada* (1982), advertiremos que Cerda comienza indagando la referencia textual a la cual puede circunscribirse su propio ensayo:

> No es difícil constatar hoy el volumen y la importancia que ha cobrado el ensayo en la producción intelectual del siglo XX. Se lo puede registrar, en efecto, en el espacio *strictu sensu* literario, como, asimismo, en los discursos que regularmente emplean en nuestros días filósofos, científicos y pensadores religiosos. Una prueba parcial e insuficiente la constituye la selección de "obras clásicas" del siglo XX que, en1974, propuso la prestigiosa revista *Daedalus*: la mayor parte de ellas eran ensayos (1982: 17).

La "hegemonía formal" que Cerda constata no es sólo una alusión a una moda o a una preferencia respecto de un género que, por avatares del campo literario, predomina por sobre otro tipo de manifestaciones escritas. Se trataría más bien de captar en el presente el linaje formal de una forma de escribir y que Cerda indaga en las referencias que, del ensayo como fenómeno de una tradición cultural, plantean tanto T. W. Adorno (17) y Ortega y Gasset (17-18) quienes, de alguna manera, no proyectan una mera inclinación respecto a los alcances de una preferencia, sino

que muestran el "reconocimiento de una íntima filiación intelectual"(18) dirigida a circunscribir un "complejo conjunto de instancias" (18) que no son otras que la observación de un trayecto para nada caprichoso ni casual. Será así que observar esa hegemonía formal lleva a Cerda a plantearse la necesidad de corroborar diversos puntos desde donde fuera posible comprender el fenómeno que aborda, es decir, el ensayismo como manera de escribir y pensar. Por ello desde el inicio mismo de *La palabra quebrada* se traza un itinerario genealógico que posibilita escrutar la trama en que se afirma, pero también se reconoce, la peculiaridad de la forma escritural que es propia del ensayo. Desde este punto arranca la reflexión de Cerda, apelando a la obra de Montaigne, pero también a Lukács y Adorno. Del primero Cerda aprecia que su escritura no es solo datable como gesto disidente en una sociedad que se estaba transformando –las guerras de religión en la Francia del Renacimiento a fines del siglo XVI–. Es algo mucho más complejo:

> El extremismo de las luchas del siglo XVI no es sin embargo, un elemento contextual de los *Ensayos*, sino, al contrario, forma parte de ese estrato que por sabido se calla regularmente, y que constituye, por así decirlo, el *infratexto* de todo escrito. Esto explica que, apremiado por la violencia de cada una de las sacudidas de la sociedad francesa, Montaigne se distanciara de las posiciones asumidas por las facciones en pugna, confesando expresamente su dificultad para "comprometerse", tomar partido o identificarse con una u otra de ellas (…) (30-31).

Esa complejidad delata no solo una alusión a la tolerancia -del que el autor francés es emblema en su obra- como valor abstracto, sino como norma de conducta frente a una realidad social e ideológica que no sólo condiciona el escribir, sino también la reflexión sobre la misma escritura. Esto es relevante para entender el gesto genealógico de la poética que articula Cerda: la "confianza en el discurso de la razón" es lo opuesto a lo que denomina como "ánimo frenético de los contemporáneos" (31) y que, si bien es un antecedente de lo que con posterioridad se identificará como Ilustración (31), no es menos cierto que establece la necesidad de un reconocimiento moral para el ejercicio del ensayismo y que es decisivo en contextos de crisis.

Respecto a Lukács, Cerda advierte que el ensayista húngaro le permite la reflexión sobre la forma del ensayo no desde una perspectiva de "estilo" o "imitación" de modelos, sino desde la interioridad misma del acto intelectivo que significa aprehender la configuración de la escritura ensayística:

> La forma es siempre la meta, el término o, como decía Lukács, el "destino" de las obras mayores y, en consecuencia, hacia ella se orientan los esfuerzos y los deseos más enérgicos de cada escritor. La forma le permite delimitar la "materia" de su obra y configurarla desde un mismo punto de vista, de manera que

> esta constituya un todo internamente coherente. Ella es, en suma, el "principio de estructuración" que permite al escritor aprehender, ordenar y "exponer" esa región de la realidad que se propuso reconocer en cada escrito (21).

Esto derivará en el examen que efectúa Cerda cuando elabora su poética ensayística como reflexión genealógica en la comprensión del hacer del sujeto que se inscribe en el proceso configurador del ensayo. Así, lo que hay en la referencia a Lukács de parte de Cerda, es la asunción de un "temple ensayístico" que es conducente a la apreciación de un proceso de lecto-escritura que es primordial en primer término para captar el fundamento del proceder y en segundo término para delinear los contornos formales en los que se expresa esa subjetividad que lleva aquel principio estructurante hacia su manifestación:

> El ensayista, de este modo, *parte* de una forma para vivenciarla, interiorizarla, "sentirla" e interrogarla, pero su trabajo no para nunca ahí, sino, al contrario, se prolonga cada vez que la lectura de un libro, la contemplación de una obra artística o la reflexión sobre una idea ajena se convierten, a su vez, en el punto de partida de su propio discurso, en la *ocasión* que motiva a cada ensayo suyo y, por ende, en el comienzo (siempre reiterado, repetido, perpetuo) de la búsqueda de su propia forma (21).

Ahora bien, en esta trama que le permite articular su poética, será primordial para Cerda, distinguir lo que Lukács llama la "ironía", un concepto que delimita en *El alma y las formas* (1911) y que Cerda en esta sección de su texto, asume desde la apoyatura crítica de su propio proyecto, en tanto apuntala la distancia que el ensayo toma de sus referentes culturalmente inmediatos, con el fin de aprehenderlos sin necesidad de justificarlos. La idea de que el ensayo es una escritura de segunda mano es menos una salida al impase de la imposición de un contexto que obliga o dicta sus coordenadas de sentido, que una estrategia para activar en la escritura una lucidez que no se vea clausurada por la inmanencia de los referentes que invoca:

> Para el autor de *El alma y las formas*, la ironía del ensayista consiste en estar aparentemente siempre ocupado de libros, imágenes, objetos artísticos o cosas mínimas, cuando, en verdad, está siempre hablando de esas "cuestiones últimas" de la vida que, de una manera u otra, lo preocupan, inquietan o atormentan. La ironía es, de este modo, la estrategia o recurso que emplea el ensayista para enmascarar sus preguntas más radicales bajo el aspecto de una glosa o disgresión ocasional, y por eso ocurre, como lo señaló Lukács, que cuando más lejano parece estar de la vida, más doliente y quemante es su proximidad. Esta paradoja corresponde a lo que, en lo esencial, dice la palabra "ironía": *eironeia* fue, para los griegos, lo que hoy llamamos "disimulo", y derivaba de *éromai* (yo

> pregunto), y constituye, por lo tanto, una interrogación enmascarada o, como dice el diccionario, el "arte de preguntar fingiendo ignorancia" (24).

Finalmente, respecto de T.W. Adorno, Cerda se permite una sutil, pero profunda reflexión que esclarece bastante la especulación que, como poética, desarrolla en esta sección de *La palabra quebrada*: Cerda plantea que si en el ensayo hay una preocupación por "pensar formas" preexistentes, en verdad lo que ahí acontece es más bien, un "despensar" lo ya pensado que hace referencia a formas ya escudriñadas en la gama de posibilidades de significación que han salido a flote gracias a la reflexión ensayística que se ha ocupado de la opacidad de esas manifestaciones. Dice Cerda:

> Lo que suele reprocharse al ensayista es, en verdad, que cada vez que se ocupa de pensar un objeto (texto, obra de arte, "forma de vida"), siempre *despiensa,* al mismo tiempo, lo pensado anteriormente sobre ese objeto, introduciendo, de este modo, una doble negación en el "orden de las cosas" (27).

Al auscultar ese "orden de las cosas", el ensayo no descubre una eventual armonía o cuerpo orgánico, sino más bien una serie de conflictos y contradicciones (28). Por lo tanto, el acceder a una reflexión ensayística que se permita exponer descriptiva y críticamente los diversos elementos que constituyen la trama social, pero también axiológica de los referentes que el ensayo aborda para su devenir, implicaría para Cerda, ver cómo en esa articulación se muestra el "otro rostro" de lo que la superficie de los hechos simula en su concatenación de facto. Acá Cerda profundiza el ejercicio reflexivo del ensayo como una poética que bucea entre los intersticios del sentido, pues apoyándose en T.W. Adorno, se aventura a densificar la referencia genealógica más allá de una mera adscripción irregular de un discurso que se ve a sí mismo como crítico:

> La doble negación del ensayista no constituye, sin embargo, una actividad, por así decirlo, "nihilista": es solo un acto crítico que infringe al orden represivo de una cultura petrificada como ideología (oficial u oficiosa), como *doxa,* como tópico, y que siempre prohíbe, conforme lo observó T. W Adorno, "pensar más de lo que se encuentra ya pensado". Para el ensayista, en otros términos, se trata siempre de *despensar* lo ya pensado sobre cada objeto que lo ocupa, para dejar al descubierto esa parte suya que el pensamiento "canónico" había dejado, justamente, *impensada*, sumergida, insospechada" (28).

Con el auxilio teórico de Adorno, Cerda plantea en *La palabra quebrada,* al ensayo como un mecanismo de escrutinio más allá de la aprehensión evidente de sus referentes inmediatos (cosas, textos, formas). Así, se ve en la posición de asumir una "tensión" entre la cultura instituida de la doxa y lo pensado con anterioridad (29). Por ello, una consecuencia relevante de este planteamiento para entender a *La palabra quebrada* como poética del ensayo, es ver en este proceder reflexivo una

disidencia –herejía en el decir de Adorno, según Cerda (29)– que no acusa "soluciones" respecto de lo auscultado, sino más bien, el "punto crítico" de un pensamiento "en marcha" (30).

b) La *poética* como inscripción contextual.

Si se advierte una estrecha interrelación entre ensayo y realidad circunstancial, se apreciará que esta interrelación se brinda de modo más complejo que la mera relación entre texto y contexto. Al respecto, Liliana Weinberg (2006) ha sido enfática en esta distinción:

> El vínculo entre el ensayo y el mundo no se reduce al modelo en que intervienen las nociones de texto y contexto. El ensayo hace mucho más que meramente incorporar los materiales del mundo para su propia construcción: hay en el ensayo una "toma" de la realidad (…). Todo ello está de algún modo contemplado por un término que consideramos como el más afortunado para referirnos a la actividad propia del ensayo: el acto de entender. El ensayo es la experiencia del sentido y el sentido de la experiencia del entender el mundo desde el propio mirador (2006, 29).

Por ello la necesidad de dilucidar aclaratoriamente estas vinculaciones no ocurre tanto o sólo para diseñar un mero marco de entendimiento donde se cumpla la interacción comunicativa del ensayo, sino más bien, para apreciar que entre ambos hay una interrelación estrecha y condicionante, mas no causalista, ni secuencialmente derivativa sino que, sin dejar de ser equívoca y contradictoria en sus oposiciones representadas, manifiestan un maridaje dinámico, plurivalente y contextualmente diverso en uno de los géneros literarios que asume en síntesis la heterogeneidad de lo real dada su también heterogénea forma de asumirse. Si el ensayo amplía las nociones con las que concebimos la literatura como un discurso que no se arraiga en una inmanencia ahistórica, sino que se debe y responde a su propia enunciación situada, ésta, de todas formas, obedece a espacios y tiempos cambiantes, a configuraciones de sentido fluctuantes, sacudidos por lo histórico. Por ello, el ensayo se presenta y autorrepresenta en la interacción con el contexto de su producción, asumiendo rasgos de historicidad en el entendido de representación de lo real como fenómeno del lenguaje. Una representación no sólo y en tanto objeto estático o contemplativo que se erigiera a posteriori del enunciado y, por ende, de un eventual significado. Más bien como un a priori que intelectualiza y configura cognitiva e imaginativamente a través de la percepción, los rasgos configuradores de sentido que esa misma realidad hace aprehensibles en tanto son posibles de ser verbalizados. Así, no se trata sólo de una eventual descripción de un ejercicio pragmático, sino de una interpretación (Weinberg, 2006) que puede permitir asir o entrever el significado posible de una realidad dada.

Con estas consideraciones *La palabra quebrada* elabora una poética de inscripción contextual: su ser ensayo deja abierto el camino para apreciar cómo Cerda concibe una autorreflexión bajo las coordenadas materiales que le permiten ser: una poética que se permite reflexionar sobre su condición implica advertir los elementos constitutivos de esa misma condición. Para ello, Cerda establece en la Segunda Parte de su texto un itinerario que muestra reflexivamente esa demarcación de la que, en este trabajo, identificamos cuatro: el mundo burgués, la ciudad, la prosa y la noción de autor.

En primer término, es posible identificar la visión material desde donde se elabora la escritura ensayística y, desde ahí, el espacio en que es dable su concreción efectiva. Así, esa materialidad arranca y se asienta cuando la escritura obedece a lo que Cerda nomina como “visión burguesa del mundo” (1982: 39) y que no es la descripción abstracta de una teoría, sino más bien “la cristalización colectiva de certezas sobre la realidad de la vida, del mundo y del hombre que la burguesía había ido elaborando en su larga lucha contra la nobleza y la sociedad feudal” (39). Esta aseveración le otorga a Cerda un anclaje histórico para dilucidar un campo de acción que significa entender la percepción dinámica del mundo circundante, percepción que, según Cerda, permite reconocer en la asunción de la burguesía a fines de la Edad Media no sólo un desplazamiento histórico, sino una forma de aprehender una praxis que implica, entre otras cosas, la creación de ámbitos de sentido propicios para la emergencia y consolidación de la subjetividad, como asimismo, la articulación del espacio burgués por excelencia: la ciudad. Manifiesta al respecto:

> El mundo burgués fue, de este modo, una presencia siempre concreta, segura, “material” e inmediata: la ciudad, el mercado y la casa. Un mundo ordinario, *prosaico*, rutinario de actividades, ocupaciones y preocupaciones calculables, medibles y pesables y en el que nada, en verdad , extraordinario (milagros, embrujamientos o apariciones) podía ocurrir. Un mundo, en suma, donde el burgués podía (…) sentirse en su casa y está lleno de seguridad porque, en este dominio, no hay ningún camino que no le sea familiar (40).

Por ello, en segundo término, es la ciudad el espacio burgués por antonomasia donde el escritor moderno ha podido articular una vida cotidiana que le ha permitido dar cuenta de una experiencia temporal y social que se presta como marco singular de su hacer. Para Cerda este hecho es radical para comprender la génesis de la escritura moderna, pues como señala “toda escritura circunscribe, en efecto, un espacio de palabras, gestos, usos socialmente identificables” (40) y es ahí, donde se puede identificar una mirada y un actuar que hacen de esa cotidianidad, piedra angular de un modo de concebir el ejercicio intelectual. Cerda se percata que el espacio urbano es el más propicio para la emergencia de una serie de concepciones, ideas y cosmovisiones que apuntalan la configuración de la subjetividad que dadas aquellas circunstancias,

otorgan densidad referencial para comprender el nacimiento y posterior desarrollo del ensayo moderno:

> (…) porque esa experiencia (el vivir urbano) es el común trasfondo del ensayo moderno, y porque el ensayista, falto de toda orientación trascendental previa, no tiene otro expediente que bucear en su oquedad las pistas del posible curso del mundo en el que vive y, acaso también, la promesa de un nuevo horizonte que le permita replantearse las preguntas últimas que, desde Montaigne hasta nuestros días, definen su posición en la historia de la escritura moderna (41).

Es interesante ver cómo Cerda advierte que el espacio urbano, en la medida que la modernidad se despliega históricamente, deriva a una realidad fragmentada que, por su origen mercantil, puede comprenderse asimismo como correlato de la fragmentación de esa subjetividad que la habita y, por ende, de la representación que le permite cerciorarse como comunidad:

> A medida, sin embargo, que la ciudad se ha ido convirtiendo en esa realidad fragmentada, quebrada y diversificada que hoy conocemos y al no quedar otra instancia visible que su origen mercantil, parece que ha desaparecido todo vestigio de vida comunitaria, de efectiva convivencia citadina (41)

Es así que, otorgado en el mundo burgués y en la ciudad moderna, el "espacio material" en donde puede comprenderse el surgimiento de la escritura ensayística, permite a Cerda, en tercer término, concentrarse en dilucidar la peculiaridad de la prosa y, en cuarto término, el estatuto del autor como elementos primordiales de su reflexión.

De aquel modo, la "prosa burguesa" es decir la que se acota desde el siglo XVIII y se consolida durante el siglo XIX, no sólo tiene a la novela como el género predilecto –en que Cerda parafrasea a Hegel– de la "moderna epopeya burguesa" (46) en lo que significa narrar y mostrar a la sociedad "prosaicamente organizada" y que la genera, sostiene y alimenta, sino que esa misma prosa, se expande fuera de las fronteras novelescas, desbordando distintas formas expresivas con las cuales es posible identificar un proceder y un estado (46-47). Para la poética sobre el ensayo que Cerda elabora en *La palabra quebrada,* tiene un valor fundamental identificar la peculiaridad de la prosa en la cual es posible "pensar" el acto de escribir: rastreo y consolidación de una modernidad que subyace en el ejercicio autoconsciente de la forma ensayística, pues esta prosa posee de su parte, una "racionalidad" que le permite verificar datos, opiniones e ideas en el ámbito justamente fragmentario de la ciudad moderna en la cual se manifiesta:

> (…) toda la escritura burguesa se propuso, en efecto, hasta mediados del siglo XIX como un acto develatorio o mostrativo de la realidad prosaica del mundo inmediato, tangible, palpable. Fue en esa gran prosa burguesa que, sin duda,

> estaba pensando Sartre cuando describió al prosista como el hombre que actúa sobre el mundo mediante la acción develatoria de la escritura (…) Desde Montaigne, Bacon y Descartes hasta la Ilustración del siglo XVIII siempre se trata del mismo asunto: pensar con radical claridad la "realidad" del mundo cotidiano, comportarse razonablemente ante ella y verificar cada dato, opinión o idea, de manera que todo hombre pudiese comprender o explicar cada suceso (46-47)

Es en una prosa que ausculta los vericuetos de la razón en una ciudad fragmentada por la ideología burguesa del mercantilismo moderno, el motivo por el cual Cerda se fascina por los vínculos habidos entre Walter Benjamin y París (43-46) o Sigmund Freud y Viena (42-43) La atracción de Cerda por estos autores y ciudades es mucho más que un mero acto admirativo de lector. Ambos se inscriben en *La palabra quebrada* como ejemplos decidores de la relación conflictiva entre el ensayo y su contexto. De la relación entre Benjamin y París, a Cerda le interesa destacar cómo el ensayista alemán otorga una preferencia a la "Ciudad Luz" como un espacio urbano donde no sólo es dable una curiosidad intelectual, sino "el proyecto de llegar a identificarse con una forma de vida que fuese capaz de compensar imaginariamente el radical desajuste con la vida alemana de su tiempo" (45). Identificación que conlleva, entre otras cosas, escrutar en las calles parisinas las mutaciones a las que la ciudad burguesa heredada del siglo XIX, permitía experienciar el tiempo histórico que se arremolina en los gestos más nimios de la calle y que ya Baudelaire había advertido como necesarios para una reflexión en "torno a lo urbano" (46). Por otro lado, para Freud, Viena, según Cerda, es la representación de lo teatral, una forma de vida alegre y despreocupada que bajo su impronta de amable frivolidad "enmascara otra vida, más oscura, subterránea y amenazante" (42) y que comprende, sin duda, formas de histeria social que para Freud no podían dejar de ser entre atractivas y repulsivas, pero decidoras al instante de diagnosticar la sensibilidad moderna enraizada en el mundo urbano que presentía que "caminaba inexorablemente hacia el abismo"(43). Por ello, finalmente, la figura del autor es primordial para que Cerda elabore esta reflexión a modo de poética, pues esa figura está hermanada al proceso de aclimatación social que permite el surgimiento, precisamente, de la escritura ensayística. Es por eso que Cerda examina los vínculos entre autor y público que se dan desde los albores de la modernidad no sólo para constatar una relación causal, sino para explorar los motivos de la subjetividad que se asume y aclara en la sociedad burguesa que emerge paralela a la Ilustración:

> Desde el momento que alguien proyecta escribir, lo hace, en efecto, contando con la eventual aceptación (reconocimiento, gratificación) de ese público (mercado), aun cuando lo niegue, injurie o ignore. De este modo, no sólo la condición empírica de escritor sino, además, la conciencia que de ella se forma dependen, con distintos grados de presión u opresión, de la imagen o representación que la

> sociedad le atribuye, en un momento dado al oficio de escritor (…) Todo ello, a su vez, configura siempre una *mitología* cuyo curso depende, en cada momento significativo, del intercambio dialéctico entre el escritor y su público (49).

De este modo la figura del autor se inserta en una sociedad mercantil-burguesa como una subjetividad enmascarada que presenta el oficio de escribir como ajeno a la vida económica, trayendo en esa resistencia, no tan solo una conciencia alienada del escritor como individuo, sino más bien, como constatación del indisoluble maridaje que se da entre las condiciones que posibilitan al ensayo y su ejercicio respecto de la "vida material" a la que se ve vinculada. Esto constituye para Cerda un punto fundamental de su reflexión en torno a su propio ensayo como poética de inscripción contextual.

c) La palabra quebrada como caracterización de una _poética_ del pensar.

Weinberg (2001, 2006 y 2007) ha establecido en su reflexión en torno al ensayo la noción de *poética del pensar*, que se encuentra vinculada y fundamentada en la valoración que se efectúa respecto de la peculiaridad interpretativa de este género discursivo:

> (…) una vez que constatamos que el ensayo es mucho más que un mero hecho de "comunicación", que es mucho más que el enlace de un mensaje entre un emisor y un receptor abstractos, que es mucho más que la actualización de hechos de referencia "abstracta" a un objeto exterior y congelado, en suma, una vez que entendemos que se trata de algo que está *más acá y más allá* del tiempo detenido de una estructura descarnada, entendemos que es necesario atender a la relación del ensayo con una realidad extrasemiótica (…) en una actividad que corresponde al ámbito de la *interpretación* al que se refieren desde diversos enfoques, tanto la hermenéutica como la antropología cognitiva contemporánea. Se trata pues del momento de confrontación de un acervo lingüístico-simbólico-conceptual con un determinado estado del conocimiento del mundo, confrontación que toma la forma de una interpretación generadora de sentido (2001: 73).

Esta especial consideración interpretativa del ensayo conlleva hacia un *más allá* que tiene que ver con la representación poética del pensar, es decir, la caracterización que el ensayo hace de sí mismo en un horizonte de valores, en una determinada visión de mundo y en un continuo acto interpretativo sin cuya consideración resultaría imposible su comprensión (2007, 146-147).

Para Weinberg la caracterización del ensayo al interior de una teoría de géneros es válida sólo en la medida que se le considere superación del concepto sustancialista y taxonómico de las tradicionales concepciones genéricas. Una *poética* del pensar propia del ensayo será entonces tomar distancia de cualquier "repliegue" del sistema

literario y, gracias a la versatilidad interpretativa que le es inherente, expandirse hasta permear otras formas discursivas como la ficción –como lo es el caso de Borges–; la novela –como el caso de Cortázar, Roa Bastos, Musil o Broch– ; la crónica –como ocurre en Monsiváis–; la crítica cultural –como acontece en la prosa de Beatriz Sarlo o García Canclini (2001, 101-103). Es esta capacidad de permeabilidad la que le permite considerar al ensayo como poseedor de un carácter interpretativo: su capacidad de erigirse como prosa mediadora entre la prosa, su trabajo con conceptos y símbolos tomados de distintas esferas del quehacer cultural, repensando términos neutralizados para volverlos a dotar de valencia (2007, 11-22).

Acá lo que interesa para abordar *La palabra quebrada* (1982) es lo que refiere a la subjetivización de la perspectiva del enunciado y que de todas formas implica detenerse en cómo Cerda expande la forma ensayística en su texto como una posibilidad pensante que no deviene una mera abstracción, sino una búsqueda formal para ver hasta qué punto, es dable describir e inscribir una poética que se caracterice como un pensar que rebasa las fronteras del género hacia otras maneras discursivas. En ese entendido se vuelve primordial ver como Cerda en la reflexión respecto al ensayo establece, sobre todo en la cuarta parte de su texto, una serie de indicaciones significativas para orientar ese despliegue al que hace alusión la teorización de Weinberg.

Para empezar, Cerda determina un contexto: nuestro presente, a fines del siglo XX, es de todas maneras un espacio urbano, pero donde el "rumor de la calle" ha creado un tipo de sujeto descentrado. "Toda escritura siempre circunscribe un espacio de usos, gestos y palabras socialmente identificable" (92). Por ende, al ir avanzando el siglo XIX y abriéndose el siglo XX, "la escritura se empeñará en ir reconociendo cada rincón del espacio urbano, registrando los gestos de la vida diaria, la condición en que viven los trabajadores industriales, las costumbres, los usos y los abusos sociales" (93). Todo ello desemboca en comprender que, querámoslo o no, la escritura está "inscrita en la calle: recoge sus gestos y ademanes más elementales, investiga en sus lugares más ocultos e inquietantes y registra lo que en ella se dice, murmura o insinúa" (93) Acá Cerda hace referencia a autores que constatan su reflexión: Baudelaire, Benjamin, Lefebvre (92-94). Pero también la inscripción de la escritura en la calle no es sólo la correspondencia feliz de una causalidad de eventual sentido transparente: es también un espacio ambiguo del cual se vuelve crítico y distante:

> La calle sería, sin embargo, muda, sorda y ciega de no existir ese personaje colectivo y, a la vez, individual que es el *hombre de la calle,* el hombre-masa, *l'uomo qualunque* que está en todas partes, repite todos los rumores y adhiere a todas las *doxas*. Es, a la vez, todos y nadie: el amo y el esclavo de la vida política, económica y festiva; la "multitud solitaria" para la que se remodelan las ciudades, se levantan los estadios y, con alguna frecuencia, se amplían los servicios de seguridad del Estado (94).

En este contexto de una ciudad moderna y de la volatilización de la subjetividad que sería el fundamento desde donde arranca la autorreflexividad que es propia del ensayo, Cerda entrevé que una posibilidad de articular la caracterización de una *poética* del pensar pasa por atreverse a ir a un más allá de la forma ensayística sancionada por el uso. La forma escrita adquiere transformaciones perentorias dada la emergencia epocal, emergencia que se extiende por todo el siglo XX. Haciéndose eco de Ernst Jünger, Cerda busca puntos de referencia para la escritura que no quede atrapada por la mera expresividad, o la constatación amorfa "de la calle" en la ciudad moderna. Es de aquel modo que señala la proliferación de diversos tipos de escritos testimoniales (memorias, diarios, confesiones, entrevistas) como el mejor camino para advertir cómo esas manifestaciones discursivas, impregnan y permean una idea tradicional de literatura y, por ende, de ensayo (95). Esa permeabilidad, ante la emergencia epocal, lleva a Cerda a concentrarse, fundamentalmente en dos tipos de discursos que son un más allá del ensayo y que revierten el sentido original de las textualidades que les sirven de base: el diario y la memoria.

Buena parte de la reflexión de Cerda descansa en el examen detenido que lleva a cabo de los diarios de Franz Kafka (97-100), Ernst Jünger (101-103) y Petter Moen (104-105) donde menos que circunscribir y constatar las experiencias personales de los sujetos de aquellos diarios, le interesa sobre todo el tipo de sujeto que enuncia, el lugar del yo en el tejido narrativo y cómo la escritura ahí articula una autorreflexión que se hermana a ese yo enunciante que el ensayo ha caracterizado como necesario en su singularidad para dar cuenta de una subjetividad moderna. El sujeto del diario para Cerda, al parecer, es un sujeto que busca tomar posesión de sí mismo fuera de su mera adscripción anecdótica:

> El sujeto del diario no es, en consecuencia, alguien que se autocontempla o se exhibe, sino un yo que se busca en la opacidad de los sucesos que lo ocupan y pre-ocupan: un sujeto que anota o registra el curso cotidiano de su vida y, a la vez, lo observa, piensa y comenta. Si los sucesos que anota aproximan al sujeto del diario al cronista, su reflexión continua sobre ellos lo avecinan, en cambio, al ensayista (97).

Ciertamente la de Cerda es una poética que toma la reflexión en torno al transcurrir -el paso del tiempo y la experiencia subjetiva que asalta la imaginación, la sensibilidad y la constitución misma de la conciencia- como lo primordial. Sin duda, el ensayo es un tipo de texto que configura en el cuerpo de su escritura, una reflexión sobre su propio presente, sobre su propio enunciado que *siempre es* un presente. En ese entendido, Cerda vislumbra en formas discursivas diversas cómo esa experiencia se trasvasija y adhiere desde el ensayo hacia la asunción temporal que es propia del diario:

> El diario es el recurso que tiene el escritor para fijar lo más "memorable" de ese tiempo que pasa, en último trámite, por su vida: incidentes, ilusiones, fracasos, entusiasmos, depresiones, deseos. Es la historia cotidiana pasada, filtrada, valorada por la vida síquica del autor, es decir, el testimonio de un hombre que, de un modo u otro, se encuentra perdido y ensaya, justamente, reorientarse anotando, escribiendo el curso diario de su vida (97).

Finalmente, Cerda aborda otra tipología discursiva de cariz testimonial: las memorias, específicamente las de Victor Serge (107-109), Alexander Solzhenitsyn (113-114); Ernst Niekisch (116-117) y Gottfried Benn (118-119). Al igual que con el diario, las memorias son un tipo de texto que no queda fijado solo para ser entendido como palabra de un individuo bajo meras aprensiones emotivas. Para Cerda, el escrito autobiográfico de la memoria está siempre mediatizado, es una palabra que está apremiada o amenazada por "el curso que toma la sociedad en que vive y que lo obliga (…) a instituirla como objeto de una introspección que le permita comprender y asumir cada suceso vivido" (105). Esto conlleva una asunción singular no sólo de la experiencia individual que reacciona así ante una coacción, sino que implica advertir cuáles son las modificaciones de las estructuras sociales, pero también "el orden discursivo que abarca los distintos lenguajes que, en un momento histórico dado, permiten a cada grupo social pensarse, imaginarse, palparse" (106). Así, toda alteración social trae una discursividad que sobreentiende la crisis de una época y como consecuencia de ello, emerge una "profunda dificultad para escribir y describir" (106) a esa sociedad en la cual se está inserto. Para Cerda esta especial dificultad propicia una fértil paradoja:

> (…) que la literatura testimonial prolifere, justamente, en épocas que, como la nuestra, amenazan con recusar o abolir hasta la más elemental jurisdicción del individuo, y que ella aporte –como observaba Theodor Adorno en *Minima moralia*– mayor luz al análisis de la sociedad que las "visiones totales" que ofrecen las ciencias sociales y las "ideologías" dominantes (106).

Para Cerda no existe ideología capaz de englobar y aprehender la "totalidad" (106) sobre todo respecto de la vida social contemporánea, menos cuando las transformaciones casi imperceptibles ocurren en los profundos fondos de la sociedad (106). Hay creencias, temores, obsesiones y deseos que no pueden ser aprehendidos de un momento a otro, sin embargo, una vez que esa transformación ha acaecido, "es la estructura global de la sociedad la que, a la postre, se transforma radicalmente, se altera" (106). Es por eso que en *La palabra quebrada*, asumida como una poética del pensar, la escritura ensayística debiese develar esos microcataclismos que acontecen en las profundidades de lo social que, bajo la mirada del escritor testimonial, dejan una constancia para no ser acontecimientos relegados por su propia y aparente insignificancia. Hay un suceder que conlleva un ejercicio de imaginación respecto del

horror, una "audacia de la lucidez" (106) que significa ni más ni menos escanear en la escritura y desde la escritura, la ebullición del desastre, la consideración última de los avatares con que se manifiestan esas mismas obsesiones silentes que están bajo el rostro apariencial de todo:

> Esta mirada microscópica, capaz de rastrear la más ligera variación en la estructura de una pasión, un temor o un deseo, convierte a la literatura en verdadero amplificador de los rumores más arcanos que se producen en una sociedad: en un ajustado y fiel sismógrafo de sus sacudidas más secretas y oscuras (107).

De esta manera, la caracterización de una *poética* del pensar implica en *La palabra quebrada* la especificidad de un horizonte de valores que acarrea una interpretación por sobre una mera constatación de elementos que emergen ante la percepción y que, la escritura ensayística, acoge como vínculo complejo de uso y sentido que revierte cualquier orden explicativo aparente: *en el ensayo, pensar el ensayo* para desbordar su forma hacia otras formas que avalen su singularidad textual.

IV. CONCLUSIONES

Cuando se observa que *La palabra quebrada* es un texto que puede ser leído como una poética nos hemos querido referir a que su descripción, inscripción y caracterización representa un eslabón en la comprensión que puede efectuarse del género en tanto se le entienda como la articulación de un discurso a manos de un sujeto que propicia estrategias enunciativas que develan su autonomía, la organización racional de su sentido y una necesidad de traducir su decir en un relato se ve a sí mismo como crítico.

De aquel modo Cerda puede articular en *La palabra quebrada* una poética del ensayo, indagando fundamentalmente sus orígenes en Montaigne que representa la inauguración de la subjetividad moderna. Reconoce asimismo la autoconciencia formal del ensayo enunciada por Lukács y ampliada y corroborada por Benjamin y Adorno en un ejercicio que le permite no sólo hacer gala de un abrumador saber genealógico respecto del género, sino que también sitúa la escritura misma del ensayo como gesto que podemos entender como lucidez a la hora de rastrear sus fuentes y condicionamientos axiológicos y sociales, poniéndolos en circulación y examinándolos contextualmente en referencia no sólo a los diversos mundos y sensibilidades que propicia su evocación.

Por otro lado esta indagación también implica establecer las condiciones de producción del género, condiciones que Cerda identifica con el surgimiento del mundo burgués como una consecuencia que posee la constitución de la ciudad moderna donde se intercalan, contradicen y propician discursividades diversas y contrastantes, desentrañando la filigrana ideológica que le sustenta haciendo asimismo hincapié en la caracterización del "espacio privado" que se posibilita al sujeto de la escritura, enmarcándolo así como

un sujeto zaherido por la división del trabajo que alcanza su propia constitución. Es de esta forma que la *La palabra quebrada* se vuelve entonces un ensayo que explora los intersticios “materiales” de las condiciones de su propia autorreflexión como poética: Cerda revisa, evoca, cita, parafrasea, *ensaya* las relaciones reflexivas y contrastantes que se pueden ver entre Benjamin y París, entre Freud y Viena, como también en torno a la plaza pública y el mercado de las ciudades del siglo XVIII, o acerca de la casa como espacio privado y biográfico,

Finalmente, en *La palabra quebrada* las referencias al *Diario* de Kafka, al discurso autobiográfico de Víctor Serge y a los ejemplos Solzhenitsyn, Jünger y otros como figuras del intelectual anulado, herido y aniquilado son la constatación del precio a pagar en las sociedades modernas por una promesa desdibujada en el tiempo o que se ve empujada a su destrucción debido a un emplazamiento autoritario que suspende toda posibilidad de intercambio o disidencia opinante. Pareciera de esta manera que Cerda en una clave “europea” estuviera describiendo la disolución de su propio campo intelectual y de los peligros subyacentes en adscribirse a una “escritura” crítica a la que se le ha desmantelado su soporte y sus referentes culturales. La escritura de Cerda no se vuelve en *La palabra quebrada* una especulación de erudita sofisticación, ni tampoco un artilugio escapista. Más bien se transforma en una experiencia de naufragio, en un intento por entender la disolución del sentido, en su *poética*.

BIBLIOGRAFÍA

Aullón de Haro, Pedro. *Teoría de la crítica literaria.* Madrid: Editorial Trotta, 1994.

Cerda, Martín. *La palabra quebrada. Ensayo sobre el ensayo.* Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1982.

Diccionario RAE: en línea: https://www.rae.es/drae2001/poética

D’ Angelo, Paolo. *La estética del romanticismo.* Madrid: Editorial Visor, 1999.

Gonzalez, Felipe y Ximena Figueroa. “El momento previo a la verdad: teoría y ética del ensayo en Martín Cerda”. *Acta Literaria*, n° 57 (2018).

Lara, Eliseo. “El ensayo y la filosofía latinoamericana. Construcciones poéticas de un pensamiento crítico”. Actas del II Congreso Nacional de Estudiantes y Graduados en filosofía: la filosofía en su contemporaneidad. Universidad Nacional del Plata (2013).

Rosales, Amán. “Voces hispánicas sobre la relación entre ensayismo y modernidad”, *Acta Philológica*, n.º 45 (2014).

Serrano, Vicente. *Naturaleza muerta. La mirada estética y el laberinto moderno.* Valparaíso: Ediciones Universidad de Valparaíso, 2014.

Szondi, Peter. *Poética y filosofía de la historia II*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética.* Madrid: Editorial Tecnos, 2016.

Vargas, Ricardo. "El ensayo desde su (inter) conexiones teóricas". *Revista Estudios*, n.º 23, (2010).

Weinberg, Liliana. *El ensayo entre el paraíso y el infierno*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2001.

___. *Situación del ensayo*. México D.F.: Centro coordinador y difusor de estudios latinoamericanos, UNAM, 2006.

___. *Pensar el ensayo*. México D.F.: Siglo XXI Editores, 2007.

ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 22, diciembre 2021, número 36, 115-133
ISSN 0717-6058

Y "EL LOBO BAUTISTA ME DIO ALCANCE". UNA RELECTURA DE *LOBOS Y OVEJAS* DE MANUEL SILVA ACEVEDO

AND "THE BAPTIST WOLF CAUGHT UP WITH ME". A REREADING OF LOBOS Y OVEJAS BY MANUEL SILVA ACEVEDO

Braulio Fernández B.
Universidad de los Andes, Chile
bfernandez@uandes.cl

Zenaida Suárez M.
Universidad de los Andes, Chile
zsuarez@uandes.cl

RESUMEN

El presente texto trata de dilucidar las relaciones de transtextualidad que establece *Lobos y ovejas* (1976) de Manuel Silva Acevedo con el evangelio cristiano. Así, convertido este en un hipotexto de alto contraste, los símbolos constituidos por el "lobo", la "oveja" y el "pastor" pueden leerse, a raíz de la teoría intertextual, como figuras transfiguradas desde la tradición cristiana.

Palabras clave: Transtextualidad, hipotexto, Lobos y ovejas, Manuel Silva Acevedo.

ABSTRACT

The present text tries to elucidate the relationships of transtextuality that establishes a relationship between *Lobos y ovejas* (1976) by Manuel Silva Acevedo and the Christian gospel. Thus, converted into a high contrast hypotext, the symbols constituted by the "wolf", the "sheep" and the "shepherd" can be read, following intertextual theory, as figures transfigured from a Christian tradition.

Key Words: *Transtextuality, hypotext, Lobos y ovejas, Manuel Silva Acevedo.*

Recibido: 27 de marzo 2019. *Aceptado: 25 de junio de 2021.*

INTRODUCCIÓN

A pesar de las horadadas marcas que dejan algunos de sus antecedentes, no solo de la literatura nacional sino universal, la obra de Manuel Silva Acevedo es una obra atípica de su generación, que desde los años 60 hasta la actualidad ha transitado por senderos más discursivos y atingentes a la sociedad; senderos en que la forma ha sucumbido al contenido y la preocupación por el lenguaje poético que, en la escritura de Silva se torna constante y profunda, pasó a un segundo plano, lo que provocó, con total seguridad, que su marcada metáfora, de un hermetismo inusitado, haya supuesto una rémora para la interpretación hasta para las más ilustres y habituales voces de la crítica de los años 70 y 80, que recibieron, sin embargo, con laudatorios escritos su obra temprana.

La generación del 60, a la que se adscribe la obra de Manuel, fue denominada "Generación escindida" o "generación de la diáspora" por los efectos que en sus actantes provocó la dictadura y es descrita por los antologadores de la polémica "Antología de poesía chilena" en su vol.1 como una generación marcada "por el socialismo o hipismo de los 60 y el duro golpe de Estado de 1973, este grupo da cuenta de una atmósfera renovadora, pero pendiente de la tradición precedente; con poetas que publicaron originales y maduros primeros libros, como también un espíritu de grupo, de cohesión, de unidad en la diferencia. […] Los tópicos y temas que eran los propios de la poesía de la época sufrieron giros. Desvíos, transformaciones que les dictaba la historia y de las cuales, de una u otra manera, esta promoción se hizo cargo: la represión, el exilio, el desarraigo y la muerte" (Calderón et. al. 2012). Estos tópicos que declaran las hermanas Calderón y Thomas Harris, son, en la obra de Manuel, tratados con una sensibilidad distinta a la mayoría de los miembros de su generación, existiendo quizá solo un hilo de tangencia entre esta y la obra de Juan Cameron, a nivel metafórico.

Grínor Rojo, Enrique Lihn o Adriana Valdés han coincidido en señalar el carácter agridulce (entre irónico y desgarrado) del tono poético de Silva. Su obra, que consta de más de 20 poemarios, transita por entre la parábola de *Lobos y ovejas*, los versos profanos y eróticos de *Monte de Venus* y *Campo de amarte*, la disidencia, el dolor colectivo y la denuncia de *Mester de bastardía* o la madurez reflexiva de poemarios como *Lazos de sangre* o *Día quinto* en un recorrido que, si bien, tal y como dijo Ignacio Valente, parte exhibiendo "un lenguaje sumamente seguro y propio, sin vacilaciones, y una extraña madurez psicológica para indagar en la hondura y sobre todo la contradicción de los sentimientos humanos" (Valente 3), ofrece al lector un flujo evolutivo propio que va habitando espacios que a cada paso van sucumbiendo desde el hermetismo irónico y doliente que remarca Valdés en su obra temprana hasta la claridad melancólica de sus últimos poemarios. Su obra es, a grandes rasgos, una metáfora de enorme hermetismo, donde los referentes se encuentran en las antípodas de sus símbolos.

Entre los premios y reconocimientos que ha recibido su obra hasta el momento se encuentran la beca Fundación Andes en 1996, el Premio Eduardo Anguita en 1997, la beca del Consejo Nacional de Libro y la Lectura en 1998 y el Premio Jorge Teillier de la Universidad de la Frontera en 2012. Sin embargo, se suele pasar por alto la importancia que tuvo para su obra el profético premio Luis Oyarzún creado entre la Revista *Trilce*, que desde 1964 dirige Omar Lara, y la Universidad Austral de Chile, y que 4 años antes de su publicación, en 1972, lo galardonó por su obra *Lobos y ovejas*. Cincuenta y dos años después, y en la que quizás ha sido la más reñida edición del Premio Nacional de Literatura, Manuel fue condecorado en 2016 con más importante reconocimiento de Chile, superando a voces como las del mismo Omar Lara, Carmen Berenguer, Elvira Hernández o el aclamado Elicura Chihuailaf en su edición.

Sea a través de la parábola, mediante el erotismo, como carta de denuncia o como reflexión vital, la obra de Silva Acevedo se ha posicionado en la tradición literaria chilena como una cúpula de pensamiento abstracto, de hermetismo transido de dualidades irreconciliables y de posicionamiento dialéctico de calidad inusitada en una generación en que era más importante el contenido que la forma, demostrando que el templo de la poesía no se derrumba aún ante el paso del verbo profano de la historia.

LOBOS Y OVEJAS UN HIPERTEXTO A LA LUZ DE LA TRADICIÓN CRISTIANA

Publicado por vez primera en 1976, *Lobos y ovejas* se ha leído, al igual que otras obras de la época[1], con referentes contextuales de tipo político que la crítica ha ido afianzando a lo largo de los años y que, de forma reiterada, ha afirmado que “Este texto ha recibido la mayoría de los comentarios de la crítica por su carácter anticipatorio y metafórico de la situación histórico social post 1973” (Foxley 106). Enfatizando aún más, Foxley advierte que su “fábula inscribe la visión de un conflicto ambiguo de índole privada y social, centrado en la problematización de lugar que ocupa el poder y en el conflictivo predominio de ciertas actitudes excluyentes.” (107) En el mismo sentido, Pedro Lastra y Enrique Lihn describieron en el poemario de Silva Acevedo la paradojal problemática de “un ser desgarrado entre la realidad y el deseo, entre la libertad y la opresión” (Lihn y Lastra 31) pero derivada de un contexto político que “diseña una situación de bloqueo que en la relación dominadores/dominados, que junto con inducir a la ensoñación heroica la disipa con los hechos”. (Ídem.) Lihn, en un texto de 1977 titulado “Poetas fuera o dentro de Chile 77: Gonzalo Rojas/Óscar

---

[1] El ejemplo más claro de este tipo de lectura forzada a partir del contexto es la que se ha hecho incansablemente de *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez.

Hahn/Manuel Silva" afirma que "Ese poema seriado -varios textos que se integran en una imagen sadomasoquista de la violencia, en una fábula de animales- espera su lugar en una antología esencial de la poesía chilena" (133).

En 1998, en el "Prólogo" a *Suma alzada* que Adriana Valdés le hace a Manuel Silva, la crítica señala que *Lobos y ovejas*:

> […] pese a la economía de sus medios, pese a su tono circunscrito y ajeno a cualquier grandilocuencia, participó la profecía. Conocido […] en 1972, fue investido de un carácter premonitorio por los acontecimientos del año siguiente, y la lectura actual no puede prescindir de un cierto estremecimiento (15).

Para ello, Valdés se apoya, entre otras fuentes, en el citado trabajo de Pedro Lastra y Enrique Lihn, pero también en Grínor Rojo[2], que en 1977 y a propósito de la primera edición del poemario, afirma que "los poemas que el volumen incluye, escritos a fines de la década del sesenta, devienen hoy todavía más que en esos años, de una vigencia inocultable." (12)

Paralelamente, la obra, desde las relaciones de sus personajes (el lobo, la oveja, el pastor) se ha entendido como una expresión de bestialidad erótica, medio sádica en su contenido, aunque sin negársele "su fuerza sugestiva, su irradiación hacia planos múltiples, su calidad de matriz de lecturas e interpretaciones válidas para relaciones distintas […]" (Valdés 14). Asumiendo que toda obra está sujeta a una cantidad no definida de lecturas que la reconfiguran y reactualizan, y dados otros marcados contextos referenciales que podríamos categorizar como hipotextos, es posible aventurar la existencia de una transtextualidad de tipo religioso, concretamente cristiano-católica, en *Lobos y ovejas*. Este cruce se evidencia tanto en su nivel literal y en sus alusiones como en la cosmovisión subyacente. Tomando como punto de partida la literalidad de los personajes de la obra: el lobo, la oveja y el pastor, como símbolos cristianos que remiten a la fuente sagrada, trataremos de desentrañar, en base a las significancias de dichos símbolos, el modo perceptivo de la realidad que expresa la referida estructura.

Circunda la obra de Silva, un contexto ineludible y evidente que aleja este análisis del que en forma general ha hecho la crítica del poema y que está presente en cuanto función emotiva. Asimismo, como advirtió Ignacio Valente, también resuena en esta obra "la facilidad con que el autor pasa de [las] imágenes onírico-fisiológicas al tono de sabiduría remota y ascética que es su reverso" (Valente 117).

Es importante, en este punto, hacer dos acotaciones importantes:

2 Ver las notas al "Prólogo" de *Suma alzada* (FCE, 1998)

En primer lugar, si bien compartimos las ideas de Riffaterre acerca de la interpretación del texto; o sea, que "el fenómeno literario no es solo el texto sino también su lector y el conjunto de reacciones posibles del lector frente al texto -enunciado y enunciación" (Angenot et. al. 77) y que "el sociolecto o el intertexto ofrecen un marco de pensamiento […] o un sistema de significación que dice al lector […] desde qué ángulo el texto puede ser visto como descifrable" (Riffatere 7); una mala lectura (Bloom) de estos principios podría provocar desviaciones de sentido o, cuando menos, circunscribir una particular percepción de modo tal que el texto quede despojado de algunos de los elementos primordiales de significación. A propósito de esto, para Adriana Valdés:

> Una lectura completa del poema […], sigue haciéndose subjetivamente difícil, al menos para nuestra generación (de Manuel y mía, quiero decir) y para las más participantes en el conflicto [político de 1973]. La dificultad consiste en hacer confluir la lectura retrospectiva de la historia nacional reciente con la lectura de "una relación cruenta, de carácter erótico sado-masoquista", en que se diluyen los discursos basados en maniqueísmos y en justificaciones ideológicas y personales, y el interés se desplaza hacia las motivaciones inconscientes, hacia los gestos más primarios, hacia niveles infinitamente incómodos de abordar, como pueden atestiguar los psicoanalistas (15).

Según se desprende de la cita, Adriana Valdés deja abierta la posibilidad de que con *Lobos y ovejas* sucedan este tipo de interpretaciones, aunque en otro sentido, también señalado por Riffaterre cuando afirma que:

> La literatura no se define sino por la combinación de significantes. Para que el lector perciba esas limitaciones o sustituciones es necesario que pueda, primero, identificar el sistema, reconocer qué mitología se pone en acción. Pero incluso esta definición no es posible sino por la existencia de estereotipos en el texto, de los que la lectura, incluso fragmentaria, es una especie de detonador que desencadena en nuestro espíritu el despliegue del sistema de lugares comunes o, por lo menos, nos predispone a descifrar lo que sigue con plena conciencia de la presencia de ese sistema como contexto verbal (13).

En segundo lugar, el texto sigue manifestando una objetividad lo suficientemente consciente como para delimitar ciertas apreciaciones o, al menos, acotarlas. Así, existen elementos de validez objetiva en su discurso (el del texto), ya sea como una ideología, un corpus de máximas y prejuicios que constituye tanto una visión del mundo como un sistema de valores (Genette) o, al menos, como muestra de sincronía en su función poética. A nuestra lectura podrá aplicársele, por extensión, el mismo argumento de Rifatterre, aunque sin perder de vista que, en el primer argumento que

recogimos, el teórico aclara que "el fenómeno literario no es solo texto" (Angenot *et. al.* 77); o sea, el texto es indisociable de "su lector y el conjunto de [sus] reacciones posibles" (77). Dicho de otro modo por el mismo Riffaterre: "La poesía ´expresa algo diciendo otra cosa´, pese a esto, ´el discurso poético tiene su propia lógica´, la cual se funda en el hecho de que las palabras del texto se sobredeterminan unas a otras" (Riffaterre 1977: 1).

Nuestro punto de partida será, entonces, la literariedad de los personajes del poemario *Lobos y ovejas*; es decir: el lobo, la oveja y el pastor que, ciertamente, denotan el uso parabólico que de ellos se hace en los Evangelios, aunque para un objeto, ya sabemos, radicalmente distinto. Sucede que, el corpus inicial funciona como intertexto de dos formas: 1) literalmente; es decir, como texto contenido en otro texto; y 2) significativamente; aludiendo y refiriendo a una *imago mundi* superior que, a su vez usa literalidades para significar. Así, la construcción de Silva Acevedo remite, paralelamente, a estos dos niveles, aunque, finalmente, todo apuntará a un cuarto personaje, que se reencarnará en un "yo" vidente no ajeno al relato. Respecto a esto, resultan reveladoras las siguientes afirmaciones de Antonio Skármeta quien, si bien no sigue nuestra línea hipotética de forma estricta, si nos sirve como hipótesis análoga:

> El remitir la explicación del texto a lo ´insondable del alma del hombre´ pone a este poemario en la filosofía que (des)guía el mundo de Silva Acevedo y que tuvo una escueta formulación en un poema de *Desandar lo andado*: ´No sé qué busco / No sé dónde buscarlo / No encuentro lo que busco / Pero sigo buscando´. El texto mismo, así, queda jubilosamente entregado a la revelación que será para el lector (Skármeta E8).

A lo propuesto por Skármeta agregamos una serie de citas que grafican nuestra opinión, entresacadas del *Nuevo Testamento*: "Guardaos de los falsos profetas que vienen a vosotros disfrazados de ovejas, pero por dentro son lobos rapaces" (Mt 7,15). "Y al ver a la muchedumbre sintió compasión de ella, porque estaban vejados y abatidos como ovejas que no tienen pastor" (Mt 9,36). "Dirigíos más bien a las ovejas perdidas de la casa de Israel" (Mt 10,6). "Mirad que yo os envío como ovejas en medio de lobos" (ídem.). "Respondió él: ´No he sido enviado más que a las ovejas perdidas de la casa de Israel´" (Mt 15,24). "Serán congregadas delante de él todas las naciones, y él separará a los unos de los otros, como el pastor separa a las ovejas de los cabritos" (Mt 25,32). Pondrá las ovejas a su derecha, y los cabritos a su izquierda" (Mt 25, 33). "Entonces les dice Jesús: ´Todos vosotros vais a escandalizaros de mí esta noche, por está escrito: Heriré al pastor y se dispersarán las ovejas del rebaño´" (Mt 26,31). Así mismo, son de una elocuencia nada desdeñable los versículos 1 y 10 del Evangelio según San Juan:

´En verdad, en verdad os digo, el que no entra por la puerta en el redil de las ovejas, sino que escala por otro lado, ese es un ladrón y un salteador; pero el que entra por la puerta es pastor de las ovejas. A este le abre el portero, y las ovejas escuchan su voz; y a sus ovejas las llama una por una y las saca fuera. Cuando ha sacado todas las suyas, va delante de ellas, y las ovejas le siguen, porque conocen su voz. Pero no seguirán a un extraño, sino que huirán de él, porque no conocen la voz de los extraños´. Jesús le dijo esta parábola, pero ellos no comprendieron lo que les hablaba. Entonces, Jesús les dijo de nuevo: ´En verdad, en verdad os digo: yo soy la puerta de las ovejas. Todos los que han venido delante de mí son ladrones y salteadores; pero las ovejas no les escucharon. Yo soy la puerta; si uno entra por mí, estará a salvo; entrará y saldrá y encontrará pasto. El ladrón no viene más que a robar, matar y destruir. Yo he venido para que tengan vida y la tengan en abundancia. Yo soy el buen pastor. El buen pastor da su vida por las ovejas. Pero el asalariado, que no es pastor, a quien no pertenecen las ovejas, ve venir al lobo, abandona las ovejas y huye, y el lobo hace presa en ellas y las dispersa, porque es asalariado y no le importan nada las ovejas. Yo soy el buen pastor y conozco mis ovejas y las mías me conocen a mí, como me conoce el Padre y yo conozco a mi Padre y doy mi vida por las ovejas. También tengo otras ovejas que no son de este redil; también a esas las tengo que conducir y escucharán mi voz; y habrá un solo rebaño, un solo pastor. Por eso me ama el Padre, porque doy mi vida para recobrarla de nuevo. Nadie me la quita; yo la doy voluntariamente. Tengo poder para darla y poder para recobrarla de nuevo; esa es la orden que he recibido de mi Padre´ (Jn 10, 1-18).

Todas las palabras subrayadas, utilizadas por Jesús como metáforas o parábolas con intención didáctica[3], remiten a conceptos de marcado cariz teológico que, en su conjunto, conforman un hipotexto de hondas significancias semánticas para *Lobos y ovejas* que se constituye como un intertexto que, como dice Ana María Cuneo para referirse a la obra intertextual de Uribe, “no es mera alusión o cita, sino que incorpora un discurso perteneciente a otra situación comunicativa, integrándose con él y fundando una nueva realidad discursiva” (33).

Así, debido a que su extensión y complejidad no nos permiten traer a este plano discursivo concreto el hipotexto referenciado, aludimos a él como un ente fragmentario, utilizando los fragmentos textuales que adhieran a nuestra cultura occidental hispana y,

---

3 El símil está tomado de la vida y los avatares de los pastores pobres, cuyo trabajo es apacentar las ovejas -fuente de alimento, abrigo e intercambios comerciales- y protegerlas de la amenaza más fuerte y directa: el lobo, su predador natural.

bajo este principio, se nos hace necesario determinar la significancia simbólica de los términos “oveja”, “lobo” y “pastor” en el hipotexto original; o sea, en los Evangelios y, aún más, dentro de la Religión católica.

Según el Catecismo de la Iglesia Católica,

> La Iglesia, en efecto, es el redil cuya puerta única y necesaria es Cristo. Es también el rebaño cuyo pastor será el mismo Dios, como él mismo anunció. Aunque son pastores humanos quienes gobiernan a las ovejas, sin embargo es Cristo mismo el que sin cesar las guía y alimenta. Él, el buen Pastor y cabeza de los pastores, que dio su vida por las ovejas (754).

Las ovejas de este rebaño son los cristianos que, como seres individuales y singulares, hacen su tránsito vital por el mundo. El lobo representa el mal; o mejor dicho, las fuerzas del mal o, en definitiva, al Demonio que no va a ser, como comúnmente se cree, una otredad equiparable de modo maniqueo a Dios, sino el comandante de las fuerzas rebeldes que lucha por echar a perder el plan salvífico de Dios en la Tierra.

En las dos primeras estrofas con que da inicio *Lobos y ovejas* se establecen las alusiones iniciales al mal y al deseo de este; siendo la rapacidad del lobo un elemento de alteridad; una referencia al mismo como ente dentro de la oveja que remite claramente a este deseo.

> Hay un lobo en mi entraña
> que pugna por nacer
> Mi corazón de oveja, lerda criatura
> Se desangra por él
> Por qué si soy oveja
> Deploro mi ovina mansedumbre
> Por qué maldigo mi pacífica cabeza
> Vuelta hacia el sol
> Porque deseo ahogarme
> En la sangre de mis brutas hermanas
> apacentadas

Además, el uso que se hace en esta parábola de los signos confronta insistentemente las realidades signadas por el bien y el mal. Como veremos, el texto completo se moverá siempre entre dos ejes; uno de alusiones a circunstancias históricas explícitas y sincrónicas y otro de consideraciones de tipo ontológico y religioso sobre la condición humana. Se hace entonces preciso considerar que, según señala el propio Manuel Silva, fue un “hondo sufrimiento lo que permitió despertar una parte esencial mía y de la condición humana, desgarrada entre dos naturalezas opuestas” (Skármeta

E8). Pero este mal aparece también como una rebeldía ante la precariedad de la existencia; tanto de la propia como de la del resto de los miembros del redil: “mis brutas hermanas /apacentadas”.

> Me parieron de mala manera
> Me parieron oveja
> Soy tan desgraciada y temerosa
> No soy más que una oveja pordiosera
> Me desprecio a mí misma
> Cuando escucho a los lobos
> Que aúllan monte adentro

Esta estrofa expresa la esencial y lastimera debilidad de la condición de la oveja, reforzando la idea de fragilidad y, especialmente, la de fragilidad frente al mal. El adjetivo “temerosa” aplicado a la definición de la oveja como que blanda moralmente, se entiende sobre todo respecto al siguiente adjetivo; “pordiosera”, es decir, que depende de los demás. De ahí su autodesprecio ante los aullidos de los lobos “monte adentro” por el miedo que le produce caer en sus fauces, o sea, identificarse con ellos.

El deseo del mal está potentemente planteado en los dos fragmentos que siguen. El mal –el pecado según el hipotexto– ha hecho presa a la oveja en una perfecta exégesis que lo representa, no como presencia, sino como ausencia del bien o de la luz: “conocí entonces la noche”. Es la “tiniebla / de su entraña de loba”. Sin embargo, este juego textual metafórico que plantea Silva Acevedo va más allá, pues pasa del enfrentamiento de contrarios no equilibrados a una opción de posibilidades perfectamente equilibradas, perfectamente apetecibles la una a la otra; “¿Significa acaso el deseo que todos tenemos de ser lo contrario de lo que somos?” (Valente 3):

> Yo, la oveja soñadora,
> pacía entre las nubes
> Pero un día la loba me tragó
> Y yo, estúpida cordera
> conocí entonces la noche
> la verdadera noche
> Y allí en la tiniebla
> de su entraña de loba
> me sentí lobo malo de repente

La estrofa siguiente, de valor antropológico, rescata la bondad intrínseca u ontológica de la criatura en tanto fruto o hija de un Creador perfecto. Sin negar su naturaleza de “caída”, muestra también los efectos de la redención del “Buen Pastor”

sobre el rebaño tras su muerte en la cruz y posterior resurrección[4]: por más que el mal atraiga, por más que el mal se desee y se lleve a cabo, la “pobre pelleja / no relumbra como la anoche negra”. “Pero qué hacer con mis albos vellones / Cómo transfigurar mi condición ovina”. La oveja no es mal esencial, en definitiva, pues ha sido creada originalmente para la luz. Por más que se oponga, por más que lo desee –“si me diesen a optar” se repite tres veces, no solo remarcando un concepto importante del discurso y como tropo literario sino remitiendo a una calidad esencial, dada por el mismo número tres-, su naturaleza, caída y todo, es naturaleza surgida de la luz.

Si me dieran a optar
sería lobo
Pero qué puedo hacer si esta pobre pelleja
no relumbra como la noche negra
y estos magros colmillos no muerden no desgarran

Si me dieran a optar
sabría acometer como acometo ahora
esta mísera alfalfa, famélica ovejuna

Si me dieran a optar
los bosques silenciosos serían mi guarida
y mi aullido ominoso haría temblar a los rebaños
Pero qué hacer con mis albos vellones
Cómo transfigurar mi condición de ovina

En este mismo sentido, el lobo juega y apuesta, por lo contrario: la naturaleza caída y, por ende, naturalmente frágil y susceptible de inclinarse hacia el mal como una oportunidad para ponerla a prueba y conquistar perdiciones para su proyecto, pues

---

4 Todos los que hemos sido incorporados a Cristo Jesús por medio del bautismo, hemos sido incorporados a su muerte. En efecto, por el bautismo fuimos sepultados con él en su muerte, para que, así como Cristo resucitó de entre los muertos por la gloria del Padre, así nosotros también llevamos una vida nueva. Porque, si hemos estado infinitamente unidos a él por una muerte semejante a la tuya, también lo estaremos en su resurrección. Sabemos que nuestro viejo yo fue crucificado con Cristo, para que el cuerpo del pecado quedara destruido, a fin de que ya no sirvamos al pecado. Por lo tanto, si hemos muerto con Cristo, estamos seguros de que también viviremos con él; pues sabemos que Cristo, una vez resucitado de entre los muertos, ya nunca morirá. La muerte ya no tiene dominio sobre él, porque al morir murió al pecado de una vez para siempre; y al resucitar, vive ahora para Dios. Lo mismo ustedes, considérense muertos al pecado y vivos para Dios en Cristo Jesús” (Romanos 6, 3-11)

sabe que la “libertad implica la posibilidad de elegir entre el bien y el mal” (Iglesia Católica 405):

Yo, la obtusa oveja,
huía tropezando con mis hermanastras
El lobo nos seguía acezando
Y entonces yo, la oveja pródiga
me quedé a la zaga
El lobo bautista me dio alcance
Se me trepó al lomo derribándome
y enterró sus colmillos en mi cuello
Vieja loba, me dijo
Vieja loba piel de oveja
Quiero morir contigo
Esperaré a los perros
La sangre que manaba a borbotones
Parecíamos un sol enterrado de cabeza
en el suelo

Con “obtusa” asistimos a una preclara declaración -y confesión- de la debilidad de la carne, lo que explicaría los sustantivos “lomo”, “cuello”, “piel” y “sangre”. Los noveles exteriores se alcanzan antes que los interiores y constituyen la puerta de entrada a estos últimos.

Sugerente es la alusión, en el mismo verso, al “lobo bautista”, en abierta y contradictoria sobre determinación pues, si además de la bondad ontológica predeterminada por ser criatura de quien lo creó, el hombre fue redimido por la cruz: “Juan Bautista, después de haber aceptado bautizarle en compañía de los pescadores, vio y señaló a Jesús como el ´Cordero de Dios que quita los pecados del mundo´” (Jn 1,29), queda de manifiesto que Jesús es a la vez el siervo doliente que se deja llevar en silencio al matadero (Is 53,7), cargando con el pecado de las multitudes, y el cordero pascual que simboliza la redención de Israel, cuando se celebró la primera Pascua (Ex 13,3-14) borrando con ese bautismo el pecado original. Es así como el “lobo bautista” adquiere una simbología de brutal contraposición de contrarios.

Yo era una oveja mansa
Siempre miré hacia el suelo
Yo era sólo una oveja rutinaria
Yo era un alma ovejuna
sedienta de aventuras
Yo era en el fondo
una oveja aventurera

Yo deseaba convertirme
en oveja descarriada
Expreso aquí mis sinceros agradecimientos
a la piadosa águila humana
que me desgarró la yugular de un picotazo

En clara transposición de tipo paródico (Genette), este fragmento pretende ubicar la posición de la oveja en un nivel insulso y vano, manifestando al tiempo los primeros síntomas de "posesión"; es decir, renegar de lo que se es por incómodo y torpe, develando de paso una crítica hedonista al "dolor" subyacente a la condición ovina frente al "placer" del pecado lobezno. Así, también, la autoafirmación de debilidad o de intencionalidad hacia el ser "una oveja aventurera" o una "oveja descarriada", apuntan en un mismo sentido de inconformidad. Así, la cualidad de oveja aparece ahora como oscura frente a la luminosidad "liberadora" de un "águila humana" no lo suficientemente preclara en este contexto, pero que sin duda remite a una condición instalada en el eje opuesto, como un claro ejemplo de moral utilitaria donde se oponen el placer y el dolor, el deleite y el sacrificio, ubicando a este último como una falacia real sino como una extravagancia ante los apetitos naturales.

En el siguiente fragmento textual, la oveja ya no es presa; ha sido vencida y su actitud no es de resignación, sino que integra en ella los rasgos e intenciones del poseedor, mimetizándose con él, asumiendo su nueva esencia.

¡No es menester un amo!
Amor es menester, amor lobuno
El lobo más feroz ama a su loba
y escarba y huele y hurga
y le clava los ojos y la escucha
y la loba celeste de las constelaciones
mueve la cola y ríe y lo saluda

Como en toda situación de vencimiento, hay un paso claro entre la constatación del hecho y el disfrute por justificación, necesaria *a contra sensu*, por lo demás, para sobrevivir: "El hombre hace el mal porque sufre, y al realizarlo redobla inevitablemente su pesar. Es enfermizo practicar el mal –he aquí su morbosa fascinación–, y ella reporta las dolencias subsiguientes a todos sus excesos" (López Castellón 33).

Al modo de Baudelaire, y superada la dudosa angustia original, puede entenderse en este fragmento de la obra un intento de liberación o redención a través del mal, que se manifiesta en el trueque de los roles objetivos de los personajes de esta parábola y sus significaciones: "Hay en el hombre […] una fuerza misteriosa que no quiere tener en cuenta la filosofía moderna, y, sin embargo, sin esa fuerza

innominada, sin esa inclinación primordial, una cantidad de acciones humanas quedan inexplicadas, inexplicables. Estas acciones nos atraen porque son malas y peligrosas; tienen la atracción del abismo” (López Castellón 219). Metáfora de la metáfora, el autor intenta una suerte de extrañamiento más centrado en la violación conceptual de los significados originales que en la transposición provocada en este contexto.

El lobo dio alcance a la loba
Yo lo estaba viendo
La cogió de los flancos con el hocico
lamió su vientre y aulló
irguiendo la cabeza
Yo lo estaba viendo
Yo que no soy más que una oveja asustadiza
Y puedo afirmarlo nuevamente
El lobo y la loba lloraban
restregando sus cuellos
La oscuridad les caía encima
Había un gran silencio
No había más que piedras
y los astros rodaban por el cielo

Volviendo a contraponer significados, volviendo a trastocarlos, el fragmento ahora referido representa el clímax de la caída como un acecho carnal entre brutal y sádico donde el desgarro físico es entendido como una manifestación externa, un símbolo, del desgarro interior. Así, Manuel Silva Acevedo “hereda del lenguaje místico la violenta sensualidad de la imagen –que a ratos asume tensión eróticos– para expresar situaciones de alta tensión espiritual. En el místico la experiencia de la totalidad es un momento intenso del peregrinaje del alma” (Skármeta E8). Entonces, conocido ya el hipotexto, la violenta escena sexual aquí expuesta no rompe la línea conceptual de *Lobos y ovejas* ni la agota o la define; sencillamente, y continuando con su clave intertextual, el autor se hace de la imagen para representar la caída.

Lobo a penalidad
Lobo y a ciegas
Lobo a fatalidad
Lobo a porfía
Lobo de natural
Lobo de ovejas
Pastor a dentelladas
Aullador de estrellas

La estrofa precedente viene a reafirmar el espíritu pedagógico en el dolor del pastor frente al desenfreno desbocado y, sugerentemente, por lo mismo "dulce" del lobo. Liviandad momentánea y mortecina antes de que aflore del todo el sentimiento de culpa, como se verá más adelante, con ciertos matices.

¡A la loba!
gritaron los hombres ya bebidos
La bestia alzó las orejas
y corrió a refugiarse entre mis patas
Me miró a los ojos
y no había fiereza en su semblante
¡A la loba!
volvió a escucharse el grito ya cercano
Ella agitó la cola
dio un lengüetazo en el agua
y vi sus ojos negros
recortados contra el azul del cielo
Después huyó hacia el monte
Entonces yo, la oveja libre de sospecha,
me vi sola ante los hombres
y sus negras bocas de escopeta

Toda la tierra es tierra para el lobo
Si lluvias, lodo
Si soles, polvo
Y de rumbo los montes, las estepas
y de casa el umbral, la roca viva
y de pan el más duro de los panes

Pare resonar en este fragmento aquello del "Príncipe de este mundo". La oveja ya "poseída" es confundida con el lobo, se ha hecho uno con él de modo que, deconstruyendo el juego anterior, los niveles inferiores son los que determinan ahora los exteriores[5].

[5] Si el justo se aparta de su justicia y comete maldad, no se recordará la justicia que hizo. Por la iniquidad que perpetró, por el pecado que cometió, morirá. Y si dice: "No es justo el proceder del Señor", escucha, casa de Israel: ¿Con qué es injusto mi proceder? ¿No es más bien el proceder de ustedes el injusto? Cuando el justo se aparta de su justicia, comete la maldad y muere; muere por la maldad que cometió" (Ezequiel 18, 23-28)

Yo, la tonta oveja,
nadie más ignorante que yo,
me pregunto
Quién tendrá piedad del lobo
y más todavía
Quién dará sepultura al lobo
cuando muera de viejo
miope y lleno de piojos

En el mismo sentido, tal y como ya adelantáramos, en este fragmento leemos un esbozo de la redención del mal como posibilidad. Se ha dicho que “el fenómeno dramático primordial [es]: verse transformado a sí mismo delante de sí, y actuar como si realmente hubiese penetrado en otro cuerpo, en otro carácter” (Nietzsche 2000:86). Bajo un esquema distinto, pero de similares resultados, un cuerpo extraño, otro carácter —el lobo— ha penetrado en otro —la oveja— transformando a este último desde sí en una existencia dramáticamente truncada.

Se te extraña
Se te busca
Se te indaga
Se te persigue en vano
tu oculto nombre en vano
No levantar falso testimonio
contra el lobo
contra el prójimo lobo
que aúlla por su prójima

Encontramos en este fragmento las más claras alusiones a la lectura que ha hecho tradicionalmente la crítica a *Lobos y ovejas*. Sin embargo, esta no deja de mantener ciertas concomitancias lógicas con el discurso precedente y con la hipótesis que estamos defendiendo. Así como presenciamos una duda *ex ante*, perfectamente posible dada la naturaleza desgarrada entre contrarios que se hacen de su feble constitución (de su naturaleza caída), podemos leer aquí una duda *ex post*; un atisbo de revaloración de los orígenes, tal vez un anhelo.

Coherente con lo anterior será la dramática imagen del verso siguiente:

Pasa el rebaño en fila funeraria
y atraviesa el pueblo con su fuente
Pasa el rebaño y pasa en seguimiento
de la oveja mayor, la más borrega
Pasa el rebaño en procesión sombría

y tras la huella los lobos cancerberos
van dejando un reguero de saliva
un rastro de sangre y poluciones
Pasa el rebaño y pasa por el puente
Pasan los vagabundos y los trenes
Pasa la loba amarga con sus tetas
Pasa el rebaño y pasa lentamente
Pasa la loba vieja, la más vieja
Pasa la oveja negra a guarecerse
Pasa la noche eterna, nunca aclara
Pasa el rebaño y bala hasta perderse

A diferencia de su símil evangélico podemos apreciar, por un lado, el drama de un pastor que no conduce al rebaño hacia el pasto y, por otro, la preclara conducción que se hacen las ovejas entre sí mismas hacia una aparente nada, “hasta perderse” como ciegos que guían a otros ciegos, pues un rebaño sin pastor no puede conducirse hacia ninguna parte. Sin decirlo, y por oposición sígnica, el yo vidente vuelve a poner las cosas en su lugar y, tras el frenesí del primer instante de derrota, viene el primer vacío mortal: el vacío como efecto de la misma ausencia de luz que ya acotábamos y caerá “la noche de bruces sobre el rebaño”.

Cayó la noche de bruces sobre el rebaño
La descastada oveja sintió la crispadura
Fatalizada se apartó del corral
No deseó nada más en el mundo
que la roja vaharada de la loba

Se declaró la peste en mi familia
Vi a mis torpes madrastras
gimiendo con la lengua reseca
Murieron resignadas
arrimadas unas contra otras
Yo resistí la plaga
Ayuné, no bebí agua
Rechacé los cuidados
Y una noche a matarme
vinieron los pastores armados de palos
A matar a la loba
La única en pie
en medio del rebaño diezmado

Esta noche que cayó sobre la loba, ahora semi-arrepentida o semi-dubitativa con su nueva condición. Al contrario que en los versos iniciales, parece que estamos ante una paráfrasis de “una oveja en mi entraña / que pugna por volver a la vida” tanto en sus intenciones como en sus efectos.

Así, la maldad parece otorgar cierto poder, superior al estado “tibio” del resto del rebaño, resignado a su condición. De hecho, es ese rebaño el que resulta diezmado y no la oveja-loba, cuya fuerza interior no solo supera la plaga sino a los pastores asesinos.

Déjenme a mí, la loba
Déjenme a mí, la fiera solitaria
Déjenme a mí, la bestia asoladora
Déjenme la cordera
Déjenmela a la puritana
Yo soy su sacramento
A mí me espera

Aunque aún hay más, pues:

Mi palabra de honor, dijo el lobo
tan sólo quiero amarte, no te haré ningún daño
Está bien, no hay más remedio,
arrímate a mi lado, contestó la borrega
El lobo la miró con los ojos ardiendo
La oveja le devolvió la ardiente mirada
Se estuvieron largo tiempo mirando
El lobo y la cordera tuvieron este sueño
Uno en el monte donde azota el viento
La otra en el corral
pisoteada por sus propias hermanas

Esta secuencia se asemeja a la posibilidad de un símil del apoderamiento que hace el pecado, el mal, sobre la persona ya caída en él, transfigurado en figura de seducción o goce carnal. Efectivamente, hay una seducción que al principio se resiste, pero que luego se disfruta (“La oveja le devolvió la ardiente mirada”) aun cuando después vengan los sentimientos de culpa, como veremos en el fragmento siguiente o, lo que es peor, la marcha aparentemente imborrable del pecado original.

En un mismo sentido, recordemos que “el uso del procedimiento de la intertextualidad […] también puede ser relacionado con el silencio. Se da voz al decir de la tradición y se oculta al hombre concreto y particular que dice” (Cuneo 41).

No seré nunca más prenda de nadie
Mucho menos de ti

pastor dormido contra el árbol
No debiste confiar en la oveja mendiga
No debiste confiar
en mis estúpidas pupilas aguachentas
Serás víctima de la oveja belicosa
Ya no habrá paz entre pastor y oveja
El pastor y la loba buscaban la cordera
Persiguiendo a la oculta treparon la ladera
Se encontraron los dos, báculo y zarpa

El pastor fue más hábil, la loba derrotada
Y a los pies del zagal, la cordera perdida
surgió de los despojos de la loba abatida

Se engaña el pastor
Se engaña el propio lobo
No seré más la oveja en cautiverio
El sol de la llanura
calentó demasiado mi cabeza
Me convertí en la fiera milagrosa
Ya tengo mi lugar entre las fieras
Ampárate pastor, ampárate de mí
Lobo en acecho, ampárame

Superando toda coordenada referencial, pero basándose en ella, el poema atraviesa el dilema bipolar "pastor/lobo" para construir su lamento hacia una tercera vía. Con todo, el verso "lobo en acecho, ampárame" sugiere una carga de la balanza hacia el segundo de los ejes: el del lobo, o sea, el del mal, pero no como una constatación axiológica –que, dado el hipotexto, no sería posible– sino por el efecto de extrañamiento de una tendencia insuperable o, al menos, perenne en la naturaleza caída del hombre, que es corregida por la Gracia, pero que como en toda experiencia de tipo místico, se ve muy lejana o, a lo menos, impropia de recibirse.

Para finalizar, solo resta añadir unas palabras de cierre. Manuel Silva Acevedo elaboró en *Lobos y ovejas* un sugerente texto a partir de referencias basadas en un hipotexto de características simbólicas. En esta obra hay un marcado sentido de asociación bíblica y, por ende, religiosa y, lo único que hemos querido con la visibilización de esta relación es sugerir un punto de partida exploratorio de la condición hipertextual en que se basa este célebre texto de Silva, por donde el hablante lírico y el autor empírico transitan en busca de una redención y una sublimación de la tricotomía representada por el lobo, la oveja y el pastor.

BIBLIOGRAFÍA

Angenot, Marc *et. al.*, *Teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Calderón, Teresa, Lila Calderón y Thomas Harris. *Antología de la poesía chilena. Vol.1*. Santiago: Catalonia.

Cuneo, Ana María, “Armando Uribe. Palabra y silencio”. En *Revista Chilena de Literatura* n° 37. 1991: 25-43.

Foxley, Carmen. “Lo grotesco, la bestialización y el amor. La poesía de Manuel Silva Acevedo”. Carmen Foxley y Ana María Cuneo (eds.). *Seis poetas de los sesenta*. Santiago: Editorial Universitaria, 1998 (2ª ed.): 87-120.

Genette, Gerard. *Palimpsestos*. Literatura en segundo grado. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

Iglesia Católica. *Catecismo*. Vaticano: Librería Editrice Vaticana, 2012 (2ª ed.).

Lihn, Enrique. *El circo en llamas*. Edición de Germán Marín. Santiago: LOM Ediciones, 1996.

Lihn, Enrique y Pedro Lastra. “Lectura de ciertos poemas chilenos”. *Hora de Poesía* n° 51-52 (1987): 31-33.

López Castellón, Enrique. “Baudelaire o la dolorosa complejidad de la moral”. Charles Baudelaire. *Obras selectas*. Madrid: Edimat Libros, 2000.

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza editorial, 2000. Reimpresión.

Riffatere, Michael, “Semantic Overdetermination in Poetry”. *P.T.L. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*. Holland: North-Holland publishing Company, 1977: 1-19.

___. “Hermenutics models”. *Poetics Today* n°4 (1983): 7-16.

Rojo, Grínor. “Con motivo de la publicación de un célebre inédito”. *Literatura Chilena en el Exilio* n°2. 1977: 12-15.

Silva Acevedo, Manuel. *Lobos y ovejas*. Santiago: Ediciones UDP, 2009.

___. *Suma alzada*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Skármeta, Antonio, “*Lobos y ovejas*: 25 años de un clásico”. Artes y Letras, *El Mercurio* (domingo, 10 de junio) 2001: E8.

Valdés, Adriana. “Prólogo”. Manuel Silva Acevedo. *Suma alzada*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1998: 11-28.

Valente, Ignacio. “Silva Acevedo, un notable poeta”. *El Mercurio* (Santiago), 1988: E3 (11 de diciembre).

Valente, Ignacio. “Manuel Silva: “*Lobos y ovejas*””. *El Mercurio* (Santiago), 1976: 3 (03 de noviembre).

ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 22, diciembre 2021, número 36, 135-152
ISSN 0717-6058

PLAGIO DEL SILENCIO: SOLEDAD FARIÑA PRONUNCIA LAS PALABRAS NO ESCRITAS DE CLARICE LISPECTOR

PLAGIARISM OF SILENCE: SOLEDAD FARIÑA PRONOUNCES THE UNWRITTEN WORDS OF CLARICE LISPECTOR

Niels Rivas Nielsen
Universidad Adolfo Ibáñez, Chile
niels.rivas@uai.cl

RESUMEN

Las prácticas de escrituras basadas en la apropiación e intervención de textos preexistentes han llegado a ocupar un lugar relevante en la literatura contemporánea. La obra *Todo está vivo y es inmundo* de Soledad Fariña -objeto de estudio de este artículo- es sin duda un claro ejemplo de lo anterior, pero al mismo tiempo representa una excepción, ya que el objeto último de la apropiación de Fariña no es un texto sino un silencio: el silencio de Clarice Lispector.

Este particular giro que Fariña le da a la apropiación -la reescritura, la copia- de un texto preexistente es lo que motiva y orienta el desarrollo del presente artículo. Así, las preguntas que articularán el análisis pueden resumirse en los siguientes términos: ¿bajo qué formas se hace presente el silencio en los textos de Lispector y Fariña?, ¿qué sentidos es posible reconocer en dichas formas? Consecuentemente, ¿qué relación particular se puede establecer entre silencio y plagio?

Palabras clave: Apropiación, reescritura, plagio, silencio, Soledad Fariña/Clarice Lispector.

ABSTRACT

Writing practices based on the appropriation and intervention of pre-existing texts have come to occupy a relevant place in contemporary literature. The work *Todo está vivo y es inmundo* by Soledad Fariña -the object of study of this article - is undoubtedly a clear example of the above, but at the same time, it is also an exception, since the ultimate object of Fariña's appropriation is not a text but a silence: the silence of Clarice Lispector.

This particular twist that Fariña gives to the appropriation -the copying, the rewriting- of a pre-existing text is what motivates and guides the development of this article. Thus, the following questions articulate the analysis: in what forms is silence present in the texts of Lispector and Fariña? What meanings can be recognized in these forms? Consequently, what particular relationship can be established between silence and plagiarism?

KEY WORDS: *Appropriation, rewriting, plagiarism, silence, Soledad Fariña/Clarice Lispector.*

Recibido: 25 de enero 2021. *Aceptado: 13 de octubre de 2021.*

I. APROPIACIÓN, INTERVENCIÓN

Hace dos décadas los poetas y críticos norteamericanos Kenneth Goldsmith y Craig Dworkin acuñaron el término “escritura conceptual”, en alusión a una tendencia de la poesía contemporánea que a través de prácticas de escritura basadas en la reutilización, manipulación o copia de textos ya existentes, pone en jaque los conceptos tradicionales de autoría y originalidad. *Day*, del mismo Goldsmith, es un buen ejemplo de lo anterior. Publicada el 2003, esta obra consiste en la íntegra transcripción de la edición del *New York Times* publicada el viernes 1 de septiembre del 2000. Goldsmith recorrió una por una las páginas del diario y reescribió cada palabra, letra y número en su propio texto. No distinguió editoriales, noticias o publicidad. Se concentró en escribir lo ya escrito, línea por línea. El procedimiento indica que no hay creación en sentido estricto; lo fundamental es la apropiación.

Bajo esta lógica, el lenguaje se convierte en un material que se puede utilizar y manipular libremente como insumo de la escritura, independiente de si este proviene de una obra literaria, de un medio de comunicación o de fuentes más extravagantes como podrían ser el pronóstico del tiempo[1] o un manual con advertencias sobre el contenido sexual de películas que están al alcance de adolescentes[2]. Con esto, el escritor abandona la pretensión de lo inédito para transformarse en una suerte de “editor” o “curador” del lenguaje, “un manipulador de los signos y de los materiales que encuentra en su entorno real o en su contexto virtual” (Huerta). Dworkin lo resume certeramente: “one does not need to generate new material to be a poet: the intelligent organization or reframing of already extant text is enough” (xliv).

De las ideas anteriores se desprende la formulación de la académica Marjorie Perloff, quien el 2010 usó la expresión *Unoriginal genius* para referirse a la figura del escritor y, más ampliamente, a la relación del autor con su obra, marcada por la paradoja

1 En alusión a *Weather* (Los Angeles: Make Now Press, 2005) del ya citado Goldsmith.
2 En alusión a *Explicit content* (Gauss PDF, 2015), de Felipe Cussen.

de una creación basada en la copia de palabras ajenas. Un año después, Goldsmith publicó *Uncreative writing* con el objeto de profundizar en la diversidad y alcance de las prácticas literarias centradas en la apropiación. Los dos autores subrayan la eclosión de nuevas vías para la literatura ("poetry by other means", en palabras de Perloff), complejizando las formas de concebir y tratar el lenguaje. A juicio de ambos, la llamada "era digital" y la sobreabundancia de información verbal exacerban la concepción del lenguaje como material vivo y reutilizable, convirtiéndolo en una "sustancia que se mueve y se transforma a través de sus distintos estados en los ecosistemas digitales y textuales" (Goldsmith, 66).

En este marco es posible situar la obra que estudiaré en el presente artículo, *Todo está vivo y es inmundo*, de Soledad Fariña, publicada el 2010. En efecto, Fariña construye este texto a partir de palabras y frases extraídas de *La pasión según G.H.*, de la autora brasileña Clarice Lispector. Se trata de palabras y frases literales; transcripción de un texto escrito por otro; plagio, en suma[3].

Por cierto, al usar la palabra plagio adhiero a la forma en que Perloff y Goldsmith entienden este concepto. Ambos sostienen que la apropiación de textos ya existentes es una actividad en la que el sujeto que escribe (o más bien, transcribe), lejos de suprimirse, aparece y se expresa con una intensidad equivalente a la del autor original. "La supresión de la expresividad es imposible -afirma Goldsmith-. Hasta cuando hacemos algo tan 'no creativo' como transcribir unas páginas nos expresamos de varias maneras. El acto de elegir y recontextualizar dice tanto sobre nosotros como nuestro relato sobre el cáncer de nuestra madre" (33). En esta misma dirección apunta la tesis de Perloff: el "genio" del escritor ya no reside en la creación de lo nuevo sino en el virtuosismo con que es capaz de seleccionar y resignificar materiales verbales existentes. Bajo esta lógica, la apropiación de un texto ya escrito es a la vez una intervención del mismo: una forma de escritura.

El poeta chileno Carlos Cociña propone una visión similar. Al referirse a su texto *Plagio del afecto,* explica en los siguientes términos el proceso de construcción

---

[3] En su artículo "Notas para una poética de apropiación: *Donde comienza el aire* de Soledad Fariña", la académica B. Hernández destaca la apropiación como un elemento transversal en la obra de Fariña. De acuerdo a Hernández, la obra de la autora chilena "se caracteriza por el uso de procedimientos apropiativos vinculados a la práctica de reescritura, destacando *La vocal de la tierra* (1999) que reúne sus tres primeros libros: *El primer libro* (1985), *Albricia* (1988) y *En amarillo oscuro* (1994). Este último vuelve a ser reescrito en *Pac Pac Pec Pec* (2012), donde la poeta trabaja en torno a la crónica colonial y diversas fuentes documentales de carácter histórico-antropológico asociadas a los saberes y cosmovisión andinas. A esta tríada, pueden sumarse también: *Narciso y los árboles* (2001), reescritura del mito de Narciso; *Ahora, mientras danzamos. Poemas de Safo* (2012), una versión-traducción propia de la poeta griega" (96).

de la obra: "En la medida en que escuchaba, veía, o leía cosas que me interesaban y que me removían en el sentido de sentir 'esto me encanta como está dicho', 'esto me encanta como suena', etc., lisa y llanamente dije 'voy a tomar el texto y lo voy a sacar', lo voy a tomar, y opero sobre ello, pero desde mí sobre ello, por lo tanto no estoy citando. En ningún texto hay comillas, no hay cita textual, sino una cita textualizada, una intervención" (Cussen, 8). En la misma dirección se sitúa la visión de Carlos Almonte y Alan Meller, quienes en *Neoconceptualismo. El secuestro del origen* proponen una escritura en la que esté estrictamente "prohibido utilizar una palabra que surja de la originalidad del autor"[4] y que, sobre la base de esta regla fundamental, genere textos a partir otros preexistentes.

Volviendo a Soledad Fariña, debo decir, sin embargo, que *Todo está vivo y es inmundo* me ha interesado por razones que exceden las consideraciones anteriores. Y es que el objeto de su apropiación sin duda se sale de lo corriente. Estrictamente hablando, Fariña no quiere plagiar un texto; quiere plagiar un silencio. Dice Fariña: "Es el silencio lo que Clarice persigue y es lo que yo, con sus palabras, he tratado de hacer visible en estos poemas"[5]. Semejante aspiración me atrajo en el acto.

Sobra decir que en la historia de la literatura muchos autores han usado el plagio y otras técnicas afines; ciertamente, la escritura conceptual y la no-originalidad tienen una vasta genealogía. "George Moore y James Joyce han incorporado en sus obras, páginas y sentencias ajenas" (26), nos dice Borges. También lo ha hecho "el insigne Ben Jonson, que empeñado en la tarea de formular su testamento literario y los dictámenes propicios o adversos que sus contemporáneos le merecían, se redujo a ensamblar fragmentos de Séneca, de Quintiliano, de Justo Lipsio, de Vives, de Erasmo, de Maquiavelo, de Bacon y de los dos Escalígeros" (Id). Sin ir más lejos, la antología *Against expression*, editada por Goldsmith y Dworkin, presenta una larga lista de autores en los que son reconocibles diversas prácticas vinculadas de alguna forma al plagio: "Stéphane Mallarmé's falsified fashion writings, Duchamp's ready-mades, and Francis Picabia's embrace of mechanical drawing techniques. Similarly, Gertrude Stein's epically unreadable tomes and Ezra Pound's radical, multilingual collaged works could be considered proto-conceptual" (xx). William Burroughs y sus *cut-ups*, los poemas dadaístas de Tristan Tzara… podríamos seguir sumando autores a la lista, sin embargo, la idea de plagiar el silencio -o más exactamente, un silencio,

[4] Imposible no recordar en este punto a Juan Luis Martínez: "mi mayor interés es la disolución absoluta de la autoría, la anonimia, y el ideal, si puede usarse esa palabra, es hacer un trabajo, una obra, en la que no me pertenezca una sola línea, articulando en un trabajo largo muchos fragmentos" (82).

[5] Al finalizar *Todo está vivo y es inmundo*, Fariña incluye un fragmento titulado "Un homenaje a la escritura de Clarice Lispector", al cual pertenece la cita.

el silencio particular de Lispector- es algo que desborda los derroteros conocidos de este procedimiento. Parafraseando a Perloff, se trata de una genial no-originalidad que enriquece y renueva las prácticas de apropiación e intervención.

Sobre esta base, las preguntas que me interesa abordar inquieren acerca de la naturaleza del silencio que buscan Fariña y Lispector: ¿bajo qué formas el silencio se hace presente en el texto?, ¿qué sentidos podemos reconocer en dichas formas? Consecuentemente, ¿qué relación particular se puede establecer entre silencio y plagio?

II. HORIZONTE DE SILENCIO

El silencio como tal es inasible. Esta es una de las ideas centrales del famoso ensayo de Sontag, "La estética del silencio", donde la autora plantea que "el vacío genuino, el silencio puro, no son viables, conceptualmente ni en la práctica" (25). No es posible capturar el silencio, no es posible demarcar su territorio ni fijar sus contenidos; nada de esto, sin embargo, es obstáculo para experimentar su imantación. Bien lo sabe Pizarnik cuando escribe que "por amor al silencio se dicen miserables palabras" (26). Así, la escritura para Pizarnik es concebida como "un decir forzoso, forzado, un decir sin salida posible" (id.). La intuición del silencio justifica lo escrito, a la vez que lo excede sin contemplación. No hay respuesta para Pizarnik, no hay meta propiamente tal, no hay *salida posible*: solo palabras que por medio de su insuficiencia testifican una y otra vez su filiación al silencio, esa comunicación sin medida.

Lispector también da cuenta de la imposibilidad de consumar el mutismo, o de abarcarlo de un modo semejante a como se abarca una obra o un pensamiento. "Es tan vasto el silencio", escribe, "y tan despoblado" (1988, 133). ¿Cómo capturar esa nada?, ¿esa vacía exuberancia? Lispector profundiza en esta encrucijada cuando compara el silencio con "un navío tan descomunalmente grande", que si entráramos en él "ignoraríamos estar en un navío"; y si este navegara, "ignoraríamos que nos estamos moviendo" (1988,136). Los recintos del silencio solo son accesibles mediante atisbos, parece decirnos Lispector, mediante visiones como las del sueño: sugestivas y evanescentes.

Desde distintos ángulos, Sontag, Pizarnik y Lispector ponen de manifiesto que el silencio solo podría ser representado de manera tangencial, por lo que toda búsqueda necesariamente desembocará en tentativas parciales, en alusiones, en metáforas. El "silencio emana sutil del entrechocar de las frases" (*Agua viva*, 25), dice Lispector, apuntando con ello a la naturaleza resbaladiza del mutismo, que ingresa en el texto como una estela o como un eco, y desaparece del mismo modo. Sontag, por su parte, sigue una dirección parecida cuando afirma que en la obra de arte, en lugar de silencios "puros" o "logrados", lo que encontramos más bien son "pasos en dirección a un horizonte de silencio que se repliega constantemente, pasos estos que, por definición, nunca pueden consumarse cabalmente" (23). En el interesante estudio realizado por

Patricio Pron, *El libro tachado*, vemos una idea análoga cuando el autor plantea que al silencio solo se lo puede conquistar "cercándolo con palabras, como si la literatura fuera el testimonio de lo que cuesta acceder al silencio" (253)[6].

La imagen del silencio como "horizonte" del texto permite hacer una conexión directa con Lispector, quien suele usar la noción de "entrelíneas" para referirse a la relación entre escritura y mutismo. "Lo mejor todavía no se ha escrito. Lo mejor está en las entrelíneas" (*Agua viva*, 110), dice la escritora brasileña, en alusión a un campo de sentido que huye de la palabra a la vez que ejerce una fuerte atracción sobre ella. *Horizonte*, *entrelíneas*, *cercos de palabras*: todas estas expresiones indican una presencia inasible, un ámbito de significado que se vislumbra y oculta en una misma acción.

Por cierto, esta imposibilidad a partir de la cual se concibe el silencio no tiene por qué inhibir su búsqueda; al contrario, es lo que permite que este pueda adquirir múltiples formas y sentidos, preservando así su condición imprevista, su irreductible apertura. Ahora bien, si "las figuras estéticas del silencio son numerosas" (56), tal como afirma David Le Breton[7], ¿cuáles son sus formas particulares de representación en las escrituras de Lispector y Fariña?

Olas inmensas de silencio

Un aspecto de *Todo está vivo y es inmundo* que rápidamente llama la atención es la forma en que Fariña distribuye los textos plagiados en la página: apenas un par de frases, a veces solo un par de palabras. El resto es blanco.

Por ejemplo, la frase

"convertirme en una nada vibrante"

---

[6] Desde otro ámbito, John Cage aporta una útil reflexión sobre la imposibilidad de alcanzar cabalmente el silencio: "There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot. For certain engineering purposes, it is desirable to have as silent a situation as possible. Such a room is called an anechoic chamber, its six walls made of special material, a room without echoes. I entered one at Harvard University several years ago and heard two sounds, one high and one low. When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low one my blood in circulation. Until I die there will be sounds" (7-8).

[7] Siguiendo una línea similar, en *La morada del silencio* Eduardo Chirinos plantea que el silencio se puede hacer presente en el texto de múltiples maneras, por ejemplo, a través de "la mutilación, el inacabamiento, la atenuación de las conexiones, los comienzos in medias res, los vacíos gráficos, las tachaduras" (159). Se trata de recursos que suscriben lo planteado por Sontag, por cuanto ninguno de ellos coincide propiamente con el silencio, pero todos de algún modo lo convocan o lo prefiguran.

se sitúa, solitariamente, en la mitad de la página 16. No hay título; nada la acompaña. Por cierto, es común en la literatura el uso de espacios en blanco, de forma tal que el texto se ve interrumpido o dilatado por el silencio. Fariña recoge sin duda ese recurso pero al mismo tiempo lo subvierte, ya que en este caso es la palabra la que se presenta como intervalo o paréntesis, mientras el silencio es el que domina la página. Dicho de otro modo: en el texto de Fariña no es el espacio en blanco el que señala una pausa o un vacío en el discurso sino que es el discurso el que emerge, brevemente, en la continuidad del blanco.

Vale la pena recordar que en *La pasión según G.H.* la frase "convertirme en una nada vibrante" está rodeada de texto. Al plagiarla, como he dicho, Fariña la despoja de todas las palabras que la preceden y la suceden. En este nuevo contexto la frase se encuentra rodeada de silencio; dialoga con él en todas las direcciones. ¿Qué se desprende de esta intervención?

"La palabra y la forma serán la tabla donde flotaré sobre olas inmensas de mutismo" (18), dice Lispector en *La pasión según G.H.* Al leer –y ciertamente, al ver– las páginas de Fariña, la palabra parece representar exactamente la condición que le asigna Lispector: es apenas una tabla flotando en la totalidad del blanco, lo cual puede ser entendido como una manera de subrayar la preeminencia del silencio, pero también, más profundamente, su condición de origen, de matriz generadora. Se trata ciertamente de una intuición que se encuentra arraigada con fuerza en la obra de Lispector y a la que Fariña ha querido dar un lugar importante en su ejercicio de apropiación. Basta recordar este fragmento de Lispector en *Aprendizaje*: "Hay un gran silencio dentro de mí. Y ese silencio ha sido la fuente de mis palabras" (79).

Olas de blanco sobre las cuales navega el fugaz, rudimentario lenguaje: tal es la forma en que Fariña ha querido convocar el silencio de Lispector. ¿Qué significados podría albergar esta representación singular del mutismo? Sontag ofrece algunos elementos que permiten ensayar una respuesta. A juicio de la autora norteamericana, una de las propiedades fundamentales que el silencio desempeña al interior del discurso consiste en "pertrechar o ayudar al lenguaje para que alcance su máxima integridad o seriedad" (38). Guillermo Sucre también apunta en esta dirección cuando plantea que "el silencio está al comienzo y también al final de la palabra. Rodeada en sus dos extremos por el silencio, ¿no es más verdadera la palabra, más verdadero igualmente lo que ella nombra?" (312). Bajo este enfoque, la intervención del silencio permite escuchar con mayor intensidad la palabra, generando un ámbito de vacío necesario para que esta despliegue cabalmente su significado, efecto que se ve intensificado en la medida en que el vacío se convierte en una amplia espesura que rodea y sostiene lo escrito desde todos los ángulos, confiriéndole una resonancia inédita. Tal como señala Gabriela Massuh, "el enmudecimiento aumenta las posibilidades de la palabra […] El silencio no es la aniquilación, sino el ámbito del significado" (239).

La palabra es la mísera tabla, el silencio es el fértil mar. ¿Significa esto que el texto debería aspirar a un blanco absoluto?, ¿a suprimir de una buena vez esos despojos que son las palabras? Lo cierto es que Fariña no prescinde del lenguaje; más bien, lo que hace es exacerbar su vínculo con el silencio, su filiación al silencio. Sin lenguaje, se disolverían todas las formas y la comunicación resbalaría en un vacío sin orillas; sin silencio, las palabras perderían su raíz profunda y solo nos mostrarían una tosca, banal imagen de las cosas[8]. La intervención de Fariña logra, precisamente, subrayar esta relación mediante la cual palabra y silencio se atraen e intensifican, relación que Lispector no duda en explicitar en varios momentos de su obra, tal como lo refleja este pasaje de *La pasión*: “El lenguaje es mi esfuerzo humano. Por destino tengo que ir a buscar y por destino regreso con las manos vacías. Mas regreso con lo indecible. Lo indecible me será dado solamente a través del lenguaje” (151).

Murmullos

“El contacto con la cosa tiene que ser un murmullo” (136). ¿Cómo entender esta frase de *La pasión*, plagiada por Fariña? “Contacto”: aproximación auténtica; llegar a sentir, a tocar; romper el círculo ilusorio de la abstracción. “Murmullo”: renuncia a lo inteligible, contracción del lenguaje, aproximación al silencio. Siguiendo esta lógica, lo que la frase nos indicaría es que para acceder a lo real es necesario liberarse del lenguaje, hacerlo retroceder de algún modo, acercarlo a su disolución. ¿De qué manera el texto de Fariña se encamina hacia esa zona liminar, donde las palabras, despojándose de sí mismas, colindan con el silencio?

Un recurso expresivo que puede ser entendido en esta dirección y que recorre prácticamente todas las páginas de *Todo está vivo y es inmundo*, es lo que se podría llamar reducción verbal. Con esto me refiero a una escritura que lleva al mínimo la utilización del lenguaje: pocas palabras, frases breves, marcada concisión. Tomemos el siguiente ejemplo:

“lo que he visto

¿será amor?” (30).

Dos versos breves. Seis palabras. No hay más. La deliberada austeridad que Fariña le imprime a los fragmentos plagiados puede ser entendida como una representación

---

[8] En su imprescindible *Silencio. Aproximaciones*, David Le Breton apunta en esta misma dirección: “El silencio se abre a la profundidad del mundo, linda con la metafísica al apartar las cosas del murmullo que las envuelve habitualmente, liberando así su fuerza contenida” (120).

indirecta del silencio. Me explico, el texto no se detiene, no enmudece, pero se orienta hacia el silencio por medio de un gesto que sutilmente lo prefigura: la contracción del lenguaje, la inminencia del blanco.

Un recurso similar lo encontramos en el plano gráfico. Se trata de la reducción del tamaño de letra que Fariña introduce reiteradas veces a lo largo el texto. A modo de ejemplo:

> “para hablar con Dios,
>
> debo juntar sílabas inconexas” (27)

Es posible advertir aquí la misma intención de contraer el lenguaje, reducirlo a una expresión cercana a la disolución, activando de manera implícita la presencia del silencio. Igual que en el caso anterior, se representa el silencio mediante una expresión que lleva en sí misma un indicio del vacío, en este caso un indicio visual.

En una línea similar puede interpretarse la repetición de la frase “lo inmundo es el origen” con que Fariña da inicio a su texto. La pronunciación hasta el cansancio de esta expresión -“lo inmundo es el origen, lo inmundo es el origen, lo inmundo es el origen, lo inmundo es el origen, lo inmundo es el origen…”- va erosionando gradualmente su significado, hasta convertir esas cinco palabras en algo diferente del lenguaje: una vibración, un ritmo. La reducción del lenguaje consiste aquí en despojar a la palabra de su significado y aproximarla a su condición elemental: ser puro sonido, materia ininteligible, *murmullo.*

Ahora bien, ¿qué significados podrían desprenderse de estas operaciones verbales? Recordemos que este apartado empezó con la frase: “el contacto con la cosa tiene que ser un murmullo”. La aspiración que transmite aquí Lispector apunta a una experiencia de conocimiento: *tomar contacto con la cosa*; aprehenderla intelectual y sensorialmente, pero sin reducirla, sin contaminarla con la tosquedad del concepto. Lispector sabe que esta clase de conocimiento exige la superación del habla; hay demasiadas interferencias en las redes del lenguaje, demasiada humanidad. Nuestras manos, sentencia Lispector, “son groseras y están llenas de palabras” (2018a, 134). Los mecanismos de reducción verbal que he señalado apuntan precisamente a depurar la escritura de ese exceso verbal, a limpiar nuestras manos y vaciarlas de toda distorsión e impureza, posibilitando así una profundización de la experiencia. Menos es más, nunca mejor dicho. Menos lenguaje, mayor comprensión. Menos lenguaje, mayor voluptuosidad, tal como lo ejemplifican estas líneas de *La pasión*: “Hablar con Dios es lo más mudo que existe. Hablar con las cosas es mudo” (136). Podemos ver que la comprensión superlativa a la que aspira Lispector es inseparable de una conmoción en el plano del lenguaje. Y bien lo sabe Soledad Fariña, que ha tomado las palabras de Lispector y las ha resituado, las ha reducido cuidadosamente, transformándolas en una suerte de residuo, o bien en un vibrante murmullo. A fin de cuentas, el silencio

que busca Lispector no puede ser dicho; quizás, sí, cantado; quizás, sí, murmurado de forma inconexa[9].

Oxímoron

El oxímoron ostenta un lugar de privilegio en la escritura de Lispector. Sistemáticamente, la autora brasileña impulsa al lector a pensar en términos paradójicos, tal como lo refleja esta línea de *La pasión*: "solo puedo amar la evidencia desconocida de las cosas" (153). Se advierte aquí la intención de hacer convivir esferas de sentido exactamente opuestas: lo patente se imbrica con lo invisible, lo cierto se asimila a lo ausente. "El libro cae dentro del silencio y se pierde en su muda y detenida vorágine" (43), dice Lispector en *Aprendizaje*, mostrando el mismo afán de convertir en unidad lo diverso y contradictorio, esa imposibilidad lógica que Octavio Paz llama "las nupcias de los contrarios" (153) y que Lispector persigue tenazmente en sus obras: "Amor mío, es como el más insípido néctar" (*La pasión*, 88), "La tranquila ferocidad neutra del desierto donde estábamos" (*La pasión*, 74), "Solo en el acto del amor -por la nítida abstracción de estrella de lo que se siente- se capta la incógnita del instante" (*Agua viva*, 12), son algunos ejemplos de este rasgo fundamental de la escritura de Lispector. Como vemos, una y otra vez se manifiesta el deseo de igualar lo antitético: la tranquilidad coincide con la ferocidad, la nitidez coincide con la abstracción. Más aún, a la luz de lo que expresan las obras de Lispector resulta más acertado decir que la tranquilidad *es* la ferocidad, que la abstracción *es* la nitidez…

A lo largo de su obra Lispector persigue una experiencia de continuidad, la disolución de lo individual que posibilita la total identificación de los elementos, máxima expresión de la *alegría*[10]. No es de extrañar entonces que la escritora tenga una particular predilección por el oxímoron. Al unir dos esferas de sentido opuestas, el oxímoron morigera las delimitaciones sobre las que se erige el lenguaje, disuelve momentáneamente la rígida distinción entre lo uno y lo otro, generando una experiencia en la que dos extremos de lo real desbordan sus ilusorias coordenadas para formar una evanescente unidad. De esta manera, al igual que la reducción verbal, el oxímoron impulsa la escritura hacia un espacio que colinda con el silencio, que lo antecede de alguna forma. Ahí, en esa zona resbaladiza, los extremos entrelazan sus aguas, sus

---

[9] Vale la pena en este punto recordar las siguientes líneas de *Agua viva*: "Entiendo que quiero para mí el sustrato vibrante de la palabra repetida en canto gregoriano […] Lee entonces mi invento de pura vibración sin otro significado más que el de cada silbante sílaba" (14).

[10] En *La pasión*, Lispector alude a la *alegría* en el momento clave de la fusión con la cucaracha: "¿Quedar inmunda de qué? Quedar inmunda de alegría. Pues ahora comprendo que aquello que había comenzado a sentir era ya la alegría, lo que aún no había reconocido ni entendido" (64)

texturas opuestas, lo cual –como indicaba Sontag– puede ser entendido como un paso de la escritura hacia un horizonte en el que se adivina la total integración, el derrumbe de toda distinción y selectividad: el silencio.

Sin duda Fariña advierte esta relación entre oxímoron y silencio, y por lo mismo plagia frases de *La pasión* en las que se advierten uniones marcadamente contradictorias: "La vivificadora muerte" (23), "he sabido lo que no logré entender" (25), "amor, horror, amor, horror, amor, horror, amor, horror" (31), "solo he escuchado en el silencio mismo" (34) … En todos los casos el texto intenta llevar el pensamiento a una imposibilidad lógica, encaminarlo hacia un ámbito en el que tienden a disolverse las delimitaciones conceptuales impuestas por ese Orden que Lispector llama Humanidad, otras veces Civilización, y cuyo bastión es el lenguaje mismo. En su reescritura, Fariña se apropia del oxímoron de Lispector, lo exhibe, lo pone en primer plano y de ese modo intensifica sus propiedades.

Pero ¿qué es, en último término, lo que se pone en juego a través de este recurso verbal, tan apreciado por Lispector y que Fariña certeramente reconoce e interviene? ¿Qué se busca, qué se podría lograr mediante esta sistemática escritura y reescritura de imágenes paradójicas, prohibidas por la razón? Pienso que estas líneas de Sontag pueden arrojar luces importantes: "hay maneras de pensar que aún no conocemos. Nada podría ser más importante o precioso que dicho conocimiento todavía nonato. Al postular el silencio, el arte se convierte en una especie de conjuro mediante el cual intenta alumbrar estas nuevas formas de pensamiento" (35). Acaso el valor más relevante de las frases reescritas por Fariña consiste en esta voluntad constructiva a la que alude Sontag, cuyo efecto consiste en movilizar nuevas formas de intelección y con ello emancipar la conciencia de los determinismos que impone el lenguaje referencial. Este último sólo podría contribuir a reproducir la fragmentación, la discontinuidad del mundo. La escritura de Lispector apunta precisamente a morigerar esa forma de comprensión, y la reescritura de Fariña se propone debilitarla tanto como sea posible. No es el ámbito de las formas pormenorizadas el que interesa a ambas autoras sino el de la silenciosa continuidad. El oxímoron, como se ha visto, permite atisbar esa exuberancia.

Despersonalización

Otro rasgo fundamental de las escrituras de Lispector y de Fariña tiene que ver con la despersonalización, esa voluntad de liberarse de los límites impuestos por la identidad para ir en pos del *Todo*, del *Mundo* o *del Dios*.

Una primera manifestación de lo anterior se encuentra a nivel temático; múltiples frases de Lispector, de Fariña, aluden explícitamente a imágenes en las que se evoca una suerte de auto despojamiento, una íntima destitución. Quizás este sea uno de los ejemplos más directos:

"¡ah! ahora lo sé

necesito ver libre de mí

para ver”

Estas palabras expresan una idea central: es necesario renunciar al yo para acceder a una forma superior de comprensión, para *ver* realmente. Algo similar es lo que proponen estas líneas:

“estoy saliendo de mi mundo
para entrar en el mundo”

Vemos que la experiencia de integración al flujo de lo real -el paso de la discontinuidad a la continuidad- exige un despojamiento de todo cuanto pertenece al individuo: cuerpo, identidad, biografía… solo esa radical renuncia podría posibilitar la voluptuosidad de la indistinción. “Todo mira a todo, todo vive lo otro”, dicen Lispector y Fariña, aludiendo a esa condición que ambas vislumbran y que supone la anulación de todas las distancias, ese *estado de gracia* que la autora brasileña menciona una y otra vez en sus obras y por medio del cual es posible llegar “orgiásticamente a sentir el sabor de la identidad de las cosas” (88).

El deseo de abdicar de sí misma se plasma también en la forma en que Lispector, Fariña, construyen sus expresiones. Estas muchas veces carecen de sujeto o de verbos y se articulan de un modo impersonal, como se puede apreciar en estos ejemplos:

“las hojas las hojas las hojas
La simple humedad
de la cosa”

“la respuesta a la búsqueda
la vida neutra
Dios”

“la cosa necesita

de la cosa”

Se trata de expresiones en las que desaparece todo rastro de subjetividad y en las que la construcción gramatical subraya la ausencia de formas pormenorizadas o singulares. No hay huellas de un yo en estas líneas de Lispector, estas líneas de Fariña. Las palabras se escriben, se dicen: nadie (todos) las enuncia(n). El lenguaje parece reproducir en sí mismo la aspiración a lo supraindividual que ambas autoras manifiestan, idéntica a la que expresan estas líneas de *Aprendizaje*: “un día seré el mundo con su impersonalidad soberbia contra mi extrema individualidad de

persona, pero seremos uno solo" (81)[11]. Lispector y Fariña llevan a cabo la tarea sutil de inscribir el propósito de sus textos en la arquitectura del lenguaje, en sus formas y modos de construcción. Tal como sostiene Hidalgo en su estudio sobre la escritora brasileña, "cuando Lispector abre el lenguaje está desposeyéndolo de toda su subjetividad, de todo el contenido del yo […] Lispector concibió un lenguaje que sirviera precisamente para borrar al sujeto, para alcanzar la impersonalidad, el yo como otro" (53).

La renuncia a la identidad individual es inseparable, en último término, de la renuncia a la verbalización: la decisión de callar. El idioma instaura el imperio de las formas discontinuas; solidifica al yo y al tú, al sujeto y al objeto, y por lo mismo es un obstáculo para la integración que persiguen Lispector y Fariña. La experiencia de la impersonalidad exige, por lo tanto, dejar atrás no solo la identidad y la biografía sino también las palabras. Lispector bien lo sabe cuando afirma que "los descubrimientos son inefables e incomunicables. E impensables. Por eso en la gracia me mantuve sentada, quieta, silenciosa" (102). Esta misma dirección suscribe Steiner en su ensayo "El abandono de la palabra", al plantear que "el más alto, el más puro alcance del acto contemplativo es aquel que ha conseguido dejar detrás de sí al lenguaje. Sólo al derribar las murallas de la palabra, la observación visionaria puede entrar en el mundo del entendimiento total e inmediato" (29). De esta manera, cada vez que las escrituras de Lispector y Fariña se proyectan, ya sea a nivel temático o formal, hacia la despersonalización, el silencio emerge como destino último. En este sentido, cada gesto del lenguaje analizado en este apartado puede ser entendido como una invocación al mutismo, una forma de posibilitar su ingreso en el texto; o más bien, su inminencia.

"¿Cuál es la instancia superior a que alude continuamente Lispector?", se pregunta Antonio Maura. "Nadie lo sabe o, quizás sea más preciso decir: no existe una palabra para definirla, nunca podrá un lenguaje humano atrapar en sus redes lo que no es humano y lo excede en todos sus márgenes ¿Cómo entonces expresarlo? Con el silencio" (39). Esta es la meta que persiguen Lispector y Fariña: el parlamento del silencio, la espesura del silencio. Ambas saben que la ruta hacia el mutismo pasa por el lenguaje y concluye, también, en el lenguaje. En esa orilla han trabajado con las palabras para permitir que el silencio se haga oír en el texto, por medio de recursos verbales que de algún modo lo anuncian o lo prefiguran.

---

[11] En la misma dirección se inscriben respectivamente estas citas de *Agua viva* y *La pasión*: "yo tengo lo impersonal dentro de mí y no es corrupto y putrescible por lo personal que a veces me encharca" (35); "Por fin mi envoltura se había roto realmente, y yo era ilimitado. Por no ser, yo era. Hasta el fin de aquello que no era, era. Lo que no soy, soy. Todo estará en mí si no soy" (153).

"Las figuras estéticas del silencio son numerosas". Vuelvo a la frase de Le Breton para inquirir acerca del contenido que alberga esta figura particular del mutismo, que emerge de la despersonalización. ¿Qué comunica *este* silencio?, ¿qué significados pone en marcha? En este punto vale la pena citar a Octavio Paz. Para el autor mexicano, la renuncia al yo no es otra cosa sino un retorno; lejos de ser una pérdida, es una recuperación de lo que originariamente somos. "El amor nos suspende" -dice Paz- "nos arranca de nosotros mismos y nos arroja a lo extraño por excelencia: otro cuerpo, otros ojos, otro ser. Y sólo en ese cuerpo que no es el nuestro y en esa vida irremediablemente ajena, podemos ser nosotros mismos" (175). Así, la "enajenación más completa" posibilita "la reconquista de nuestro ser" (Id.). Pienso que en esta dirección pueden ser entendidos los gestos de despersonalización que hemos visto en los párrafos anteriores, como también el silencio que ellos connotan: en la disolución de los límites, en la superación de la condición cerrada del ser, este consigue retornar a su naturaleza primera, a la unidad que precede y contiene las formas fragmentadas que impone el paradigma verbal. El siguiente comentario de Hidalgo sobre la obra de Lispector permite ahondar en este punto:

> la humanidad es la individualización, la separación del hombre de los otros hombres, la imposibilidad de la entrega, y solo podremos amarnos, aprender, cuando seamos exterioridad, cuando nos deshumanicemos. La despersonalización del sujeto, la formación de la cosa, neutralidad de la palabra, tenía como fin en Lispector no la negación de la vida sino justamente su obtención, un instante de plenitud y revelación […] palabra sin palabra, hallábamos nuestra intensidad, nuestra sensación directa, sin intermediarios (53).

La máxima intensidad, la plenitud de la *nada viva* y *húmeda* a la que aluden Lispector y Fariña en sus obras, es lo que está en juego en el silencio de la despersonalización; el retorno a lo *neutro*, como sugiere la cita; la superlativa alegría de abismarse en el origen, ese espacio en el que "todo lo que existe se seduce" (54) y se aniquila y se embriaga de vitalidad.

III. CONSIDERACIONES FINALES: PLAGIO Y SILENCIO

Soledad Fariña ha querido hacer visible el silencio de Lispector. Lectora aventajada, ha sabido recorrer los caminos, identificar los indicios; ha acercado su oído a la boca de Lispector, que ha pronunciado esta clave: "Escúchame, escucha mi silencio. Lo que digo nunca es lo que digo sino otra cosa […] Capta esa otra cosa de la que en realidad hablo porque yo misma no puedo. Lee la energía que está en mi silencio" (2020, 35). Todo el texto de Fariña -toda la apropiación de Fariña- se podría resumir en esto: leer las entrelíneas, leer la energía del silencio

de Lispector. Su método ha consistido en reescribir fragmentos de *La Pasión según G.H.*, copiarlos, plagiarlos. Llegado este punto cabe preguntarse, ¿por qué este procedimiento?, ¿por qué Fariña elige el plagio para llevar a cabo su propósito? En primera instancia resulta difícil encontrar una relación particular entre plagio y silencio, sin embargo, si volvemos al concepto de despersonalización es posible advertir conexiones importantes.

Vimos anteriormente que la despersonalización puede ser entendida como un recurso expresivo que posibilita el ingreso del mutismo en el texto; por cierto, no se trata de una presencia consumada sino de huellas, indicios que orientan la escritura hacia un horizonte en el que la comunicación puede prescindir del lenguaje. Ahí, en ese “vacío-pleno” (el término le es grato a Lispector) que emerge como proyección inasible del texto, la conciencia avizora la disolución de las formas individuales; las fronteras entre lo uno y lo otro dan paso a la voluptuosidad de la integración; se atisba, en ese territorio mudo, la “impersonalidad soberbia” del mundo.

Al diluir los límites de la identidad, el plagio opera en la misma dirección. Quien plagia suprime las distancias, se identifica con otro, pasa a ser uno con él. En las primeras páginas de este artículo vimos que Borges, en su ensayo “La flor de Coleridge”, menciona a Wilde, a Joyce, a Ben Jonson, en alusión a lo que podría ser una *tradición del plagio*; a todos los califica como “negadores de los límites del sujeto”[12], subrayando con esto la relación entre las prácticas de apropiación literaria y la impersonalidad. El mismo Borges -por cierto, uno de los más diestros plagiadores de que se tenga noticia- permanentemente juega con dicha relación en su obra. Sus textos, sobra decirlo, abundan en apropiaciones e intervenciones de diversa magnitud; al mismo tiempo, como si de una necesaria proyección se tratara, vemos en sus páginas reiteradas alusiones a la disolución de lo individual, a la confusión de identidades, a la despersonalización en último término: “Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve seré todos: estaré muerto” (25); “Shakespeare sería mío, como nadie lo fue de nadie, ni en el amor, ni en la amistad, ni siquiera en el odio. De algún modo yo sería Shakespeare” (21). En pocas obras se advierte una presencia tan decisiva de la apropiación y la intervención, verdaderos soportes de la escritura borgeana; en pocas obras, como ilustran estos ejemplos, se encuentra tan presente el deseo de abolir las limitaciones y los accidentes de la individualidad.

Entendido, por lo tanto, como una técnica que busca o favorece la despersonalización, el plagio se emparenta con el silencio, dialoga implícitamente con él en la medida en que supone, también, la erosión de las formas individuales. “El verdadero

[12] Borges: “Otro testigo de la unidad profunda del Verbo, otro negador de los límites del sujeto, fue el insigne Ben Jonson” (26)

pensamiento parece no tener autor" (104), dice Lispector en *Agua viva*, aludiendo de forma indirecta a esta relación entre plagio y silencio, pues bien sabemos que para la autora brasileña el verdadero pensamiento no es otro sino el que acontece en el mutismo[13]. Esta es, a mi juicio, una de las intuiciones más relevantes que se desprende del texto de Fariña: plagio y silencio mezclan sus aguas en el imaginario de Lispector; uno y otro atentan contra las formas cerradas, fragmentadas, incitando aperturas y continuidades. Así, el plagio sobre el cual se sostiene el texto de Fariña se convierte en un procedimiento especialmente acorde al objetivo buscado: los gestos del plagio intensifican los gestos del silencio; la disolución de la autoría colabora con la disolución más amplia y radical que se vislumbra en el callar.

"El verdadero pensamiento parece no tener autor". Vuelvo a la cita de Lispector para esbozar un corolario: en la exuberancia del silencio no hay sustancia sobre la cual trazar fronteras, no hay contornos que hagan posible la selectividad, no hay necesidad de distinguir entre Lispector y Fariña. En esto reside, pienso, la estricta autenticidad de *Todo está vivo y es inmundo.*

BIBLIOGRAFÍA

Borges, Jorge Luis. "La flor de Coleridge". *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996: 21-27

___. "El inmortal". *El Aleph*. Santiago: Penguin Random House, 2018: 9-26

___. "La memoria de Shakespeare". *La memoria de Shakespeare*. Madrid: Alianza, 2002: 17-23

Cage, John. *Silence.* Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 1961.

Chirinos, Eduardo. *La morada del silencio: presencia y representación del silencio en la poesía de Emilio Adolfo Westphalen, Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson y Alejandra Pizarnik*. Lima: Fondo de cultura Económica, 1998.

Cociña, Carlos. *Plagio del afecto*. Santiago de Chile: Tácitas, 2009.

Cussen, Felipe. "'Desde el tímpano hacia adentro'. Entrevista a Carlos Cociña". *Revista Chilena de Literatura N°77. Miscelánea virtual*, noviembre 2010.

[13] No en vano, la protagonista de *Agua viva* afirmaba que "los descubrimientos son inefables" y que en la gracia -esa comprensión superlativa- había de estar "sentada, quieta, silenciosa" (102). En la misma línea, la narradora de *La pasión* dice: "cuán lujoso es este silencio. Tiene el cúmulo de siglos […] El mundo se mira en mí. Todo mira a todo, todo vive lo otro; en este desierto las cosas conocen las cosas" (58)

Dworkin, Craig. “The faith of echo”. En: Dworkin, Craig; Glodsmith, Kenneth (eds.). *Against Expression. An anthology of conceptual writing*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2011: xxiii-liv.

Fariña, Soledad. *Todo está vivo y es inmundo.* Santiago: Cuadro de Tiza, 2014.

Goldsmith, Kenneth. Traducción: Alan Page. *Escritura no creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra Editores, 2015.

___. “Why Conceptual Writing? Why Now?”. En: Dworkin, Craig; Glodsmith, Kenneth (eds.). *Against Expression. An anthology of conceptual writing*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2011: xvii-xxii.

Hernández, Biviana. “Notas para una poética de apropiación: *Donde comienza el aire*, de Soledad Fariña”. *Acta Literaria N° 57*, segundo semestre 2018: 93-118.

Hidalgo, Ana. “El núcleo de la palabra: el retorno a la lengua del origen en la obra de Clarice Lispector”. *Revista Espéculo N°51*, julio-diciembre 2013, UCM: 45-57.

Huerta, Marco Antonio. “Notas sobre *Notas sobre conceptualismos*”. Revista *Tierra Adentro* (México). Recuperado de: https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/notas-sobre-notas-sobre-conceptualismo/

Le Breton, David. *El silencio. Aproximaciones*. Traducción de Agustín Temes. Madrid: Sequitur, 2009.

Lispector, Clarice. *La pasión según GH*. Traducción: Alberto Villalba. Madrid: Siruela, 2018a.

___. *Aprendizaje o el libro de los placeres.* Traducción: Cristina Sáenz de Tejada, Juan García Gayo. Madrid: Siruela, 2018b.

___. *Agua viva.* Traducción: Elena Losada. Madrid: Siruela, 2020.

___. *Silencio.* Traducción: Cristina Peri Rossi. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1988.

Martínez, Juan Luis. “Conversación con Félix Guattari”. *Poemas del otro*. Santiago: UDP, 2003: 79-94.

Maura, Antonio. “*Agua viva*: representación del paraíso y del caos”. *Revista Espéculo Nº51*, julio-diciembre 2013, UCM: 59-65.

Massuh, Gabriela. *Borges: una estética del silencio.* Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1980.

Paz, Octavio. *El arco y la lira. Obras completas* I. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1999: 37-395.

Perloff, Marjorie. *Unoriginal Genius: poetry by other means in the new century.* Chicago, United States: The University of Chicago Press, 2010.

Pizarnik, Alejandra. *Prosa completa.* Barcelona: Lumen, 2002.

Pron, Patricio. *El libro tachado. Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura.* Madrid: Turner, 2014.

Sontag, Susan. “La estética del silencio”. *Estilos radicales*. Traducción de Eduardo Goligorsky. Buenos Aires: Suma de Letras, 2005: 13-60.

Steiner, George. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano.* Traducción de Miguel Ultorio. Barcelona: Gedisa, 2003.

Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana.* México DF: Fondo de Cultura Económica, 2001.

ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 22, diciembre 2021, número 36, 153-171
ISSN 0717-6058

DE RIMBAUD A LALO CURA EN LA NARRATIVA DE BOLAÑO: LA HERIDA QUE NO CIERRA[1]

FROM RIMBAUD TO LALO CURA IN BOLAÑO'S NARRATIVE: THE WOUND THAT DOES NOT CLOSE

María Claudia Macías
Seoul National University
maciascl@snu.ac.kr

RESUMEN

Este artículo considera la influencia de Arthur Rimbaud sobre Roberto Bolaño, la cual reconoció en sus obras de ficción, en sus ensayos y entrevistas. Dicha influencia ha sido ampliamente citada en estudios precedentes. Sin embargo, este artículo revisa la particular manera en que el poeta francés alimentó el imaginario de Bolaño en cuanto a la temática de la violencia, comparando con la influencia de Rimbaud en los escritores chilenos que admiraba Bolaño. La vida y obra del poeta maldito incide en la configuración del personaje Lalo Cura, en una historia que conecta tres de las novelas más importantes de Bolaño. La reflexión de Gilles Deleuze sobre acontecimiento y herida, a partir de Joe Bousquet, nos permitirá comprender todas las violencias como una sola experiencia que se repite y se hereda a través de la historia.

Palabras clave: Genealogía, herida, Comuna, Deleuze.

ABSTRACT

This article considers Arthur Rimbaud's influence on Roberto Bolaño, which he recognized in his works of fiction, his essays, and interviews. This influence has been widely cited in previous studies, but this article reviews the particular way in which the French poet influenced Bolaño's imaginary, comparing with Rimbaud's influence on Chilean writers

[1] This work was supported by the Ministry of Education of the Republic of Korea and the National Research Foundation of Korea (NRF-2017S1A5A2A01026774).

admired by Bolaño. Specifically, Rimbaud's life and work affects the configuration of the character Lalo Cura, in a story that connects three of Bolaño's most important novels. Gilles Deleuze's reflection on event and wound, from Joe Bousquet, will allow us to understand all violence as a single experience that is repeated and inherited throughout history.

Key Words: *Genealogy, wound, Paris Commune, Deleuze.*

Recibido: 27 de agosto 2020. *Aceptado: 28 de septiembre de 2021.*

1. INTRODUCCIÓN

Ricardo House (2016) dirigió un documental sobre la infancia y la juventud itinerante de Roberto Bolaño, en donde presenta al autor como un provocador profesional enfrentado a los grupos de la cultura oficial. Bolaño asimiló la historia y la cultura de los países donde vivió. Pasó en México su juventud donde fue cofundador del Infrarrealismo. Recorrió los espacios marginales de las ciudades que fueron su residencia pero también de la literatura, con un espíritu calificado -por no pocos críticos- de vanguardista que lo llevaría a crear una nueva propuesta de escritura. En noviembre de 1973, viajó a Chile para sumarse a la revolución de Salvador Allende, entonces cayó en manos de los militares que lo confundieron con un extranjero. Su experiencia se lee en el cuento "Detectives" (114-133) donde, más que la anécdota autobiográfica, se narra la violencia ejercida por personajes que se ven obligados a infligirla debido a las circunstancias que se imponen a su voluntad.

La breve vivencia bajo la dictadura hace imposible el hecho de que Bolaño pudiera representar la violencia en los grados y tonos que alcanza en sus novelas, con la sola referencia a dicha experiencia. Este artículo considera ciertas lecturas de Bolaño donde estaría uno de los orígenes de su concepto de valor para denunciar la violencia mediante la escritura. Ignacio Echevarría destaca: "Lo había leído todo. Como poeta todo. Conocía al último poeta ecuatoriano que había publicado a los 18 años un librito y lo conocía" (Estrella). Desde joven, sus amigos lo recuerdan leyendo, anotando, mostrando sin presunción su amplio conocimiento de lecturas. Rubén Medina, poeta cofundador del Infrarrealismo, lo describe "dedicado a la literatura como forma de vida [...]. Una persona muy culta, ávido lector" (Pérez Salazar). En el presente estudio, hemos seleccionado la influencia de la vida y obra de Arthur Rimbaud sobre Roberto Bolaño. Si bien dicha influencia ha sido ampliamente citada, en este artículo se revisa de qué manera alimentó su imaginario en cuanto a la temática de la violencia. Para valorar mejor la originalidad de Bolaño en esa dirección revisaremos, en un primer apartado, la influencia de Rimbaud en los escritores chilenos, especialmente en los que admiraba o de los que habla nuestro autor. En un segundo momento, más extenso por tratarse del objetivo central, revisaremos de qué forma la vida y obra del poeta francés

incide en la configuración del personaje Lalo Cura, el cual conecta tres de las novelas más importantes de Bolaño. La reflexión de Gilles Deleuze, en la tercera parte, sobre el acontecimiento y la herida que propone a partir de la tragedia y de la obra de Joe Bousquet, permitirá proponer todas las violencias como una sola experiencia que se repite y se hereda a través de la historia. En Rimbaud se suman las características que distinguen la escritura de Bolaño: el viaje, el valor y la violencia, como trataremos de mostrar en el presente estudio.

2. RIMBAUD EN LA LITERATURA DE CHILE

Roberto Bolaño leyó a escritores de todas las generaciones chilenas que pudieron haber tenido contacto o influencia de Arthur Rimbaud. Sus nombres aparecen en artículos y entrevistas: "Recuerdo a Neruda, a Gabriela Mistral, a Huidobro, a Parra, a De Rokha [...]; aparece Lihn [...] y aparece Teillier" ("La poesía chilena y la intemperie" 88). En *Nocturno de Chile*, incluye una lista de autores que recuerda Sebastián Urrutia: "Todos buenas personas, todos espléndidos escritores. De Gonzalo Rojas, de Anguita. Hice críticas de Manuel Rojas y hablé de Juan Emar y de María Luisa Bombal y de Marta Brunet" (36).

Fernando Moreno (204) señala, a propósito del protagonista de *Nocturno de Chile* que narra su historia mientras agoniza, la semejanza con *La amortajada* de María Luisa Bombal publicada en 1938, año del triunfo del Frente Popular "que generaría un vuelco en el orden económico, político y, desde luego, cultural" (Teitelboim 252), razón por la cual se denominó como tal a la Generación del 38 en la que se adscribía a Bombal. La escritora tendría su primer contacto con Rimbaud cuando estudiaba en el liceo municipal de París, donde vivía junto con su madre y sus hermanas desde los nueve años:

> Es en esta época cuando se aferra sentimentalmente a los poetas malditos: Verlaine, Baudelaire y Rimbaud confirman a través de sus versos la inmanencia de la tragedia y Bombal acentúa su visión trágica del mundo, amarrando y concibiendo el amor con la muerte de manera natural, pero también como un alivio de la existencia (Katunaric 25).

María Luisa Bombal reconoce en su "Testimonio autobiográfico": "A Baudelaire y Verlaine sí que los leo siempre, esa música como que me alivia [...]. Y leí también a Rimbaud. A mí me comparan con Rimbaud y yo me siento halagadísima" (Katunaric 25). *La amortajada* se publicó en la misma década que las cuatro primeras obras de Juan Emar, reconocido por los escritores de la Generación del 38 como único en su época: "Escritor-isla. [...] Emisario de una sabiduría secreta, escuchaba las divagaciones, a menudo delirantes, de esos jóvenes que querían cambiar la poesía mundial

[...]. Si alguna vez Juan Emar decía algo, y esto sucedía para cada muerte de obispo, valía por una verdad sin desperdicio" (Teitelboim 251).

Juan Emar llama a Rimbaud y a Mallarmé "hacedores de catástrofes", refiriéndose al impacto de las nuevas tendencias que llegaban desde Europa: "A Chile empieza a llegar la corriente de la gran turbina europea. Al menos son varios los que tratan de tender el hilo por encima de los Andes" ("Los pompiers" 81). Emar cita a Rimbaud en varios de sus ensayos sobre el estado de la literatura en Chile y no escatima en su admiración por su poesía:

> Arthur Rimbaud, fue algo más grande que un escritor y que un poeta. Fue en realidad el descubridor de un inmenso universo virgen y hoy día aún apenas explorado. Su obra, voluntariamente terminada por él a los diez y ocho años, encierra algo más que poesía y que es tal vez la voz moderna de la revelación, pues da un nuevo sentido espiritual al universo. Me atrevo a decir valientemente que ninguna lengua humana contiene algo tan hermoso como *Une Saison en Enfer*, ni nada que tanto se acerque a la indefinible realidad de las cosas ("Con M. Henri Hoppenot" 91).

Gabriela Mistral (1995), por su parte, había dejado testimonio de su admiración por Rimbaud en la transcripción manuscrita del poema "Chanson pour la plus haute tour", que se conserva en los archivos de la autora en la Biblioteca Nacional. En 1954, con motivo del centenario del nacimiento del poeta, Pablo Neruda escribiría "Oda a Jean Arthur Rimbaud" (Véjar). Y Vicente Huidobro, contemporáneo de Juan Emar, presumía con orgullo que lo comparaban con el poeta francés:

> Me he complacido en el fondo de mi alma cuando he leído algunas críticas en que se me señalaba como el verdadero poeta maldito de mi tiempo. No porque me crea a la altura de aquellos para los cuales se creó este término de *poetes maudits*, esos grandes poetas que fueron Rimbaud y Lautréamont, sino porque ello me presenta como más irreductible (Huidobro 65).

Incluso, no duda en reconocer su influencia en un texto que responde a una disputa con Pablo Neruda, hablando de sí mismo en tercera persona: "Pero Huidobro no se enojaría si le dijeran que él no habría podido existir sin Rimbaud" (96). Volodia Teitelboim afirma: "cuando nos pusimos absolutamente modernos –como pedía Rimbaud–" (253), para referirse al grupo reunido en torno a Vicente Huidobro que pronto chocó con otro líder, Pablo de Rokha, poeta que Bolaño enfrenta al crítico Nicasio Ibacache, en *Estrella distante*: "Un tal Nicasio Ibacache, anticuario y católico de misa diaria aunque amigo personal de Neruda y antes de Huidobro y corresponsal de Gabriela Mistral y blanco predilecto de Pablo de Rokha y descubridor (según él) de Nicanor Parra" (45).

Francisco Véjar consigna los primeros datos de la recepción de Rimbaud en Chile: "Su eco se remonta a fines del siglo pasado. Rubén Darío llega a Chile en julio de 1886. Conoce a Pedro Balmaceda y es en casa de este que lee por primera vez a Rimbaud y luego lo cita en el libro *Los raros* (1892)". Su estudio agrega que Salvador Reyes titula su primer libro de poemas *Barco ebrio* como homenaje a Rimbaud, en 1923, y que "[l]a revista *Multitud*, dirigida por Pablo de Rokha, publica en octubre de 1939 la primera traducción al español de *Una estada en el infierno*, realizada por Braulio Arenas" (Véjar). Bolaño admiraba a Pablo de Rokha al punto de incluirlo en sus dos novelas citadas y en el cuento "Carnet de baile" (210). Véjar confirma:

> Prácticamente todos los poetas chilenos han dejado testimonio de su experiencia con respecto a *Una temporada en el infierno*. Nicanor Parra, Efraín Barquero y otros lo han conocido en profundidad. Sin ir más lejos, Pablo de Rokha le rinde homenaje en *Mundo a Mundo* (1966). [...] Por su parte, Enrique Lihn en *La musiquilla de las pobres esferas* (1969), le dedica un poema. Lo tituló: "Rimbaud".

Enrique Lihn traduce las *Iluminaciones* y considera al poeta francés como una "alegoría de la sedición" (Rojas Pachas). Según Bolaño, Lihn "[f]ue, sin duda, el mejor poeta de su generación, la llamada generación del cincuenta, y uno de los tres o cuatro mejores poetas latinoamericanos nacidos entre 1925 y 1935. O tal vez, uno de los dos mejores. O tal vez fue el mejor" ("Unas pocas palabras" 201). Al citarlo junto a su contemporáneo Jorge Teillier, dice:

> Los libros que más recuerdo son los que robé en México DF, entre los dieciséis y los diecinueve años, y los que compré en Chile cuando tenía veinte, en los primeros meses del golpe de Estado [...], libros de Enrique Lihn y Jorge Teillier que no tardaría en perder y cuya lectura resultaría crucial; aunque crucial no es la palabra: esos libros me ayudaron a respirar ("¿Quién es el valiente?" 317, 319).

Ambos escritores incluidos por Bolaño como modelos del escritor valiente admiraban a Rimbaud. Teillier afirmaba: "También me parece interesante el papel de la caridad, que es como la clave de todo –como decía Rimbaud–" (Ortega Parada 28), y en la misma entrevista, señalaba: "Porque un ser humano tiene que creer en la eternidad. Como decía Rimbaud: 'Has reaparecido, ¿qué?, la Eternidad'" (119). Igualmente Gonzalo Rojas, incluido por Bolaño entre los "poetas mayores":

> ¿Qué pasaba entonces con los poetas mayores?
>
> R. B.: Yo, como todo niño chileno, había recitado *Los veinte poemas de amor y una canción desesperada* a grito pelado. Y sobre todo el poeta que yo leo con mayor fidelidad, desde aquella época, es Nicanor Parra, lo leo y lo releo

> muchísimo, y me parece un poeta de una importancia enorme. Pero también leo a Lihn, a Teillier, hay versos de Teillier que son como para hacer boleros, leo a Gonzalo Rojas. Cuando digo leo quiero decir releo, y releo con fruición (Cárdenas; Díaz).

Gonzalo Rojas escribe el poema "Rimbaud" en 1988: "No tenemos talento, es que / no tenemos talento, lo que nos pasa / es que no tenemos talento, a lo sumo / oímos voces, eso es lo que oímos [...]. Pero somos precoces, eso sí que somos, muy / precoces, más / que Rimbaud a nuestra edad; ¿más?" (107). Sin embargo, no todos los escritores chilenos alababan al poeta francés. Eduardo Anguita, de la Generación del 38 y citado junto con Gonzalo Rojas en *Nocturno de Chile* como mencionamos antes, critica que el poeta hubiera dejado de escribir, acto que juzga como fracaso:

> Anguita, en su conferencia "Rimbaud pecador", dictada el 20 de octubre de 1954 en la Universidad de Chile, se encarga de señalar la diferencia. Rimbaud –según Anguita– fracasa vitalmente por su orgullo ante la creación. No logra traspasar el amor, la libertad y felicidad, que sí están en su obra poética, a su vida ("Eduardo Anguita en la Generación del 38" 337).

Vemos así que en la historia de la literatura chilena se reconoce la influencia y las relaciones de escritores de varias generaciones con Arthur Rimbaud, y de estos con Roberto Bolaño. Pero no hay consenso en el peso ni en la dirección de dicha influencia. Y en ninguno de los casos se encuentra el particular influjo que el poeta francés ejerció en Bolaño, al punto de crear un personaje que asimilaría la violencia sufrida por Rimbaud. En Bolaño se impone tanto el modelo literario como el biográfico del poeta francés. Nuestro autor resume así la tendencia de su generación: "Nosotros, mi generación turbulenta, [...] no le hicimos caso a nadie, salvo a Rimbaud y Lautréamont" ("Discurso de Caracas" 31).

3. RIMBAUD Y LALO CURA, PERSONAJES DE BOLAÑO

La admiración de Bolaño por Arthur Rimbaud se manifiesta desde sus primeros años de escritor: "bautizó una revista y una pequeña editorial con el nombre de *Rimbaud, vuelve a casa*" (Passes), donde publicaría junto con Bruno Montané dos números de la revista denominada con el nombre de un personaje de *Rayuela*:

> La estética de la derrota es uno de los grandes puntos de inflexión de su escritura [...]. Esto podemos advertirlo ya en 1977 en su poética infrarrealista donde recupera al poeta de cuño rimbaudiano: "Rimbaud vuelve a casa", señala en algunos de los segmentos del *Manifiesto* infrarrealista, casi como una plegaria y "Rimbaud vuelve a casa press" fue el nombre de la editorial creada junto al

poeta Bruno Montané para publicar la revista *Berthe Trépat* en España, 1983 (Espinoza).

Rimbaud es para Bolaño el modelo de lector y viajero. En "Literatura + enfermedad = enfermedad", relaciona el viaje con los poetas malditos entre los que se encuentra el joven Arthur Rimbaud. Se trata del viaje "de los condenados, es perderse en territorios desconocidos, renunciar a todo y al mismo no tener nada que perder" (Gómez; Tuninetti 66). Sin embargo, Bolaño le dedica la mitad de dicho ensayo a Mallarmé y la otra mitad a Baudelaire; el nombre de Rimbaud aparece asociado, en el único párrafo que le concede, a una palabra clave para nuestro propósito, la Comuna de París:

> [...] cerebro en la sombra de la inminente Comuna, y algo que, sin duda, sabía Rimbaud, que se sumergió con idéntico fervor en los libros, en el sexo y en los viajes, sólo para descubrir y comprender, con una lucidez diamantina, que escribir no tiene la más mínima importancia (escribir, obviamente, es lo mismo que leer, y en ciertos momentos se parece bastante a viajar, e incluso, en ocasiones privilegiadas, también se parece al acto de follar, y todo ello, nos dice Rimbaud, es un espejismo, solo existe el desierto y de vez en cuando las luces lejanas de los oasis que nos envilecen) ("Literatura + enfermedad" 530-531).

En "La parte de los crímenes" de *2666*, aparecerá de nuevo la referencia a Rimbaud ahora en relación con el personaje de Lalo Cura, en cuya historia compartirá un hecho violento de la vida de Rimbaud, ocurrido cuando se dirigía a París para sumarse al movimiento de la Comuna. Entre la enumeración de los cadáveres en ese capítulo, se cuentan historias prescindibles que en su mayoría desaparecen de un año a otro (Macías 24-28). Una de las dos excepciones es la historia de un joven policía llevado a Santa Teresa, la cual permanece en todo el capítulo (Macías 25). Se trata de Olegario Cura Expósito. Los policías mayores lo reciben paternalmente. En particular, a los compañeros de la corporación les intrigaba su nombre que al usarlo en diminutivo sonaba rídículo: Lalo Cura, la locura:

> Hábleme de su genealogía, decían los cabrones. Enuméreme su árbol genealógico, decían los valedores. [...] Lalo Cura no se encorajinaba. [...] Algunas noches, en la penumbra del vecindario, [...] varado entre el sueño y la vigilia, escuchaba o recordaba voces que le hablaban de la primera de su familia, el árbol genealógico que se remontaba hasta *1865*, con una huérfana sin nombre, de quince años, *violada por un soldado belga* en una casa de adobe de una sola habitación en las afueras de Villaviciosa. Al día siguiente el soldado murió degollado y nueve meses más tarde nació una niña a la que llamaron María Expósito (*2666* 693. Cursivas nuestras).

La genealogía de Lalo Cura se registra por medio de las madres, todas violadas entre los 15 y 18 años de edad, bautizadas igualmente con el nombre de María Expósito y nacidas a partir de la primera de 1865, en 1882, 1898, 1914, 1935 y 1953. En *2666*, se narra el encuentro de la última joven con dos estudiantes en 1976, dato que enlaza la historia con *Los detectives salvajes* abriendo la posibilidad de que Arturo Belano o Ulises Lima hubieran dejado preñada a la última María Expósito, la madre de Lalo Cura:

> En 1976 la joven María Expósito encontró en el desierto a dos estudiantes del DF que le dijeron que se habían perdido pero que más bien parecían estar huyendo de algo y a los que tras una semana vertiginosa nunca más volvió a ver. [...] Cada noche hicieron el amor con ella, dentro del coche o sobre la tierra tibia del desierto, hasta que una mañana ella llegó al lugar y no los encontró. Tres meses después, cuando su tatarabuela le preguntó quién era el padre de la criatura que esperaba, la joven María Expósito tuvo una extraña visión de sí misma (*2666* 697-698).

La joven madre decide que el nombre de su hijo sea Olegario, "y así lo inscribió en la parroquia de San Cipriano, a treinta kilómetros de Villaviciosa, Olegario Cura Expósito" (*2666* 698). El estudio de Arndt Lainck habla sobre las historias de violación que sufren las mujeres de la familia de ese personaje, en relación con el tema del mal: "en la genealogía del mal que se traza en la historia de María Expósito se apunta a un lamentable emparejamiento entre el mal y la vida. Después de generaciones de mujeres violadas, María Expósito da finalmente a luz al último vástago de la estirpe, al policía Lalo Cura" (Lainck 174).

Lainck analiza la historia del personaje de Lalo Cura que transcurre entre *2666* y *Los sinsabores del verdadero policía*, cuyos protagonistas son Amalfitano y su hija Rosa que aparecían desde *2666*. Lainck subraya la cita de la novela que incluye la fecha y al culpable de la violación sufrida por Rimbaud: "Lo que Amalfitano jamás sabría es que el caporal de '*mon coeur couvert de caporal*', el hijo de puta que abusó de Rimbaud, había sido soldado del Ejército de Bazaine en la aventura mexicana de Maximiliano y Napoleón III. En marzo de 1865 [...]" (Lainck 174). Su estudio afirma que dicho culpable, el caporal, podría haber sido también el padre de la primera María Expósito de la genealogía de Lalo Cura: "haciendo del violador de Rimbaud el primer antepasado de la estirpe" (174). Pero una cita de *2666*, arriba consignada, anula esa hipótesis: "el soldado murió degollado y nueve meses más tarde nació una niña a la que llamaron María Expósito" (*2666* 693).

La historia de Lalo Cura enlaza tres novelas de Bolaño. Alexis Candia demuestra que "la literatura de Roberto Bolaño no es sino un conjunto de textos unidos por numerosos puentes que, en definitiva, generan una enorme trama entre sí mismos" (180). Revisa con acierto "los mecanismos que permiten generar cierta sensación de totalidad en la literatura bolañiana y, a su vez, la forma que acaba trazando la interconectividad

que existe entre sus textos" (181). Destaca las conexiones entre *2666, Los detectives salvajes* y *Los sinsabores del verdadero policía*, justamente las tres que consideramos como nuestro corpus. Pero los personajes y espacios que Candia analiza no se acercan al objeto del presente estudio. Cita el nacimiento de Lalo Cura como puente entre *Los detectives salvajes* y *2666* (186), sin tocar la relación que se establecería con Rimbaud. Lainck, por su parte, solo se detiene en el cuento "Prefiguración de Lalo Cura", pero no considera las referencias en *Los detectives salvajes* "a una curiosa estatua que conmemora el triunfo de los lugareños sobre los franceses" (569), estatua de la que se ocupa Juan García Madero cuando habla de las tropas de Maximiliano en el norte de México:

> Por aquí estuvieron las tropas imperiales en 1865 y 1866. La sola mención del ejército de Maximiliano nos hace morirnos de risa. Belano y Lima, que ya antes de viajar a Sonora sabían algo de la historia del estado, dicen que hubo un coronel belga que intentó tomar Santa Teresa.[2] [...] Qué risa. También está registrada una escaramuza en Villaviciosa, posiblemente entre la retaguardia de los belgas y los habitantes de la aldea. Lima y Belano conocen esta historia muy bien. Hablan de Rimbaud. Si hubiéramos hecho caso a nuestro instinto, dice. Qué risa (*Los detectives* 600-601).

Desde *Los detectives salvajes* aparecía el soldado belga que abusó de la tatarabuela de Lalo Cura y, además, se relaciona con Rimbaud. El dato de la estatua es histórico.[3] Tendríamos que preguntar el porqué de la risa de los personajes ante el relato de la tragedia del ejército de Maximiliano. Y faltaría por revisar la cadena de violaciones que se establece entre las novelas. La primera publicada dice: "Ulises Lima recitaba un poema en francés, a santo de qué, no sé, pero el caso es que lo recitaba, yo ignoraba que supiera francés" (*Los detectives* 154), luego el narrador da pie a la referencia sobre la guerra que deja de lado: "Y después de recitar a Rimbaud contó una historia sobre Rimbaud y sobre una guerra, no sé qué guerra, la guerra es un tema que no me interesa, pero había algo, una ligazón entre Rimbaud, el poema y la guerra, una anécdota sórdida" (*Los detectives* 155-156).

---

[2] "En marzo de 1864, las autoridades belgas publican en la prensa un llamamiento con el fin de reclutar a unos 2.000 hombres para la futura legión belga en México [...], su comandante, el ambicioso coronel Alfred Van der Smissen, no estaba dispuesto a conformarse con un papel secundario" (Bénit 103). Se pusieron en camino hacia el norte: "El contingente estaba compuesto, según informes de Van der Smissen, 'por 912 hombres vigorosos' [...], la región se encontraba aislada" (O'Dogherty Madrazo 59).

[3] "General don Ignacio Pesqueira. Estatua erigida por el estado de Sonora y develada el 5 de noviembre de 1891. [...] El 4 de septiembre de 1866 derrota a Lamberg y entra victorioso a Ures [Sonora]" (Aguirre Botello; Dixon Corral).

En esa misma novela, se lee una parte de la historia de Sonora en tiempos de la Intervención francesa, con Maximiliano como Emperador, a través de Ulises Lima:

> [...] contó una historia bastante singular acerca del poema de Rimbaud. Según él, *Le Coeur Volé* era un texto autobiográfico que narraba el viaje de Rimbaud desde Charleville a París para unirse a la Comuna. En dicho viaje, realizado ¡a pie!, Rimbaud se encontró en el camino con un grupo de soldados borrachos que tras mofarse de él procedieron a violarlo. [...] Según Lima, alguno de los soldados o al menos el jefe de éstos, el *caporal* de *mon coeur couvert de caporal*, eran veteranos de la invasión francesa a México [...] y quise saber más (*Los detectives* 159).

Lima continúa hablando sobre la historia de la columna de soldados bajo el mando del coronel Libbrecht, desaparecida en Sonora en 1865. Se envía entonces un destacamento al mando del teniente Rouffanche para que busque a los militares, llega a Villaviciosa pero nunca encontrará a Libbrecht ni a sus soldados. En cambio, serán víctimas del hecho que iniciará la cadena de violaciones, en la cual Rimbaud ocupa un lugar importante como personaje y como referente histórico. La repetición en letras cursivas de la palabra *caporal* en la novela tendría la intención de relacionarla con el poema de Rimbaud, única en español en el poema en francés:

> Todos los hombres, menos el teniente Rouffanche y tres soldados que murieron en el acto, fueron hechos prisioneros mientras comían en la única fonda del pueblo, entre ellos el futuro *caporal*, entonces un recluta de veintidós años. Los prisioneros, atadas las manos y amordazados con cuerdas de cáñamo, fueron llevados ante el que fungía como jefe militar de Villaviciosa y un grupo de notables del pueblo. [...] Los franceses fueron llevados a un corral cubierto en donde los despojaron de ropas y zapatos y poco después un grupo de captores se dedicó a violarlos y torturarlos durante el resto del día. [...] A las doce de la noche degollaron al capitán Laurent. [...] Al amanecer, el futuro *caporal* y otros dos soldados consiguieron romper sus ligaduras y huir a campo traviesa. Nadie los persiguió, pero sólo el *caporal* logró sobrevivir y contar su historia. Al cabo de dos semanas de vagar por el desierto llegó a El Tajo. Fue condecorado y aún permaneció en México hasta 1867, fecha en que regresó a Francia con el ejército de Bazaine [...] que se retiraba de México abandonando a su suerte al Emperador (*Los detectives* 159-160).

El largo fragmento se repite casi idéntico en *Los sinsabores del verdadero policía* (140-141), cambiando al personaje de Ulises Lima por un narrador que cuenta, al inicio del capítulo 22, "Lo que Amalfitano jamás sabría". En el capítulo 21 se repite

completo, y también en francés, el poema de Rimbaud "Le coeur volé" (*Los sinsabores* 138), incluido desde *Los detectives salvajes* (155).

Rimbaud violado por "veteranos de la invasión francesa a México" (*Los detectives* 159), entre los que se encontraba "el *caporal* de *mon coeur couvert de caporal*" (159), cuando se dirigía "a París para unirse a la Comuna" (159). Antes señalamos que el ensayo "Literatura + enfermedad" mencionaba al joven Arthur Rimbaud en relación con la Comuna. Ambos hechos se retoman en *Los sinsabores del verdadero polícía* en voz de Amalfitano: "A veces recordaba a Rimbaud y hacía analogías retorcidas: en 'Le coeur volé', en donde algunos críticos veían el relato pormenorizado de la violación de Rimbaud por parte de un grupo de soldados cuando éste se dirigía a París a unirse al sueño de la Comuna" (137). La Comuna y Rimbaud implícitamente se incluían ya en *2666*, al hablar de masacres que no conmovían a nadie y de víctimas olvidadas:

> Durante la Comuna de 1871 murieron asesinadas miles de personas y nadie derramó una lágrima por ellas. [...] Los muertos de la Comuna no pertenecían a la sociedad, la gente de color muerta en el barco no pertenecía a la sociedad, mientras que la mujer muerta en una capital de provincia francesa y el asesino a caballo de Virginia sí pertenecían, es decir, lo que a ellos les sucediera era escribible, era legible (*2666* 338-339).

En el poema "*Le coeur volé*" de Rimbaud, fechado en mayo de 1871, se lee: "*Mon triste coeur bave à la poupe*, / *mon coeur couvert de caporal* / [...] *mon triste coeur bave à la poupe*: / *sous les quiolibets de la troupe* / *qui pousse un rire général*" (Rimbaud 72). Traducido como "El corazón torturado", los versos dicen: "Triste mi corazón babea a popa, / mi corazón lleno de caporal. / [...] Triste mi corazón babea a popa: / bajo las chirigotas de la tropa / que suelta una carcajada general" (Armero; Martínez de Albornoz 45). Jamie James (23) subraya que se trata de un poema que constituye una obra maestra temprana y pone especial atención en ciertas palabras que señala como inusuales en francés, como la palabra 'caporal' que algunas traducciones cambian por 'tabaco'. James deja ambas y explica cómo el poeta juega con la palabra caporal para referirse a un cabo que fumaba tabaco, como metonimia de un miembro del ejército: "In the second verse, '*Mon coeur couvert de caporal*,' I have translated *caporal* as '*shag tobacco*,' but if you look it up in the dictionary, it will tell you that the word means 'corporal.' Rimbaud is using it in the slang sense of *tabac de caporal*, the tobacco issued to corporals in the Army" (James 24).

Rimbaud registra con gran valor su propia tragedia. Las risas de los personajes en *Los detectives salvajes* serían una alusión a las risas de la tropa del poema. Pero es posible que hicieran referencia también a la fallida recepción por parte del tutor del poeta. Verónica Volkow comenta la reacción del tutor:

> Este poema relata la violación sufrida por Rimbaud durante su viaje a París por unos soldados. Es un texto muy doloroso que envía a su profesor de Liceo y amigo, Izambard, pero que éste interpreta como broma. La torpe respuesta a la confiada expresión poética del trauma va a zanjar la escisión definitiva entre Rimbaud y su profesor de literatura (Volkow 41).

Bolaño asume la tarea de reescribir la historia trágica del poeta, así como los asesinatos y las violaciones de los que han sido olvidados. Relee y recupera el poema de Rimbaud incluyéndolo completo en *Los detectives salvajes* y en *Los sinsabores del verdadero policía*, además de hacer referencia al mismo en *2666*.

Mercier y Rocco agregan un elemento más a la relación de literatura y violencia en las novelas de Bolaño: la locura, a través de los lazos genealógicos que se extienden desde *La literatura nazi en América* hasta *2666*: "la perspectiva genealógica permite a Bolaño elaborar un doble registro literario que convoca un pasado aludiendo a un presente, mediante la consideración de tres fenómenos de carácter histórico: la literatura, la locura y la violencia" (Mercier; Rocco 186). Así, podría explicarse el nombre de Lalo Cura para ese personaje.

4. DELEUZE: LA HERIDA QUE NO CIERRA

En *Lógica del sentido*, Gilles Deleuze habla de una herida que permanece, asumida como 'acontecimiento' a través de la historia. Desarrolla dicha noción de acontecimiento, según Alain Badiou, a partir de Sartre pero superando al maestro: "Deleuze observa también que lo que le impidió a Sartre pensar todas las consecuencias de su idea fue haber ligado el campo impersonal a una conciencia (de) sí. [...] No expuso al sujeto a lo imprevisible de un puro Afuera. Ahora bien, uno de los nombres de ese Afuera es 'acontecimiento'" (Badiou 423). Deleuze define acontecimiento como un suceso ligado a la noción de destino. Para ello, recurre a la experiencia y a la obra de Joe Bousquet (1897-1950), el cual recibió un disparo en la columna vertebral durante la Primera Guerra Mundial que lo dejaría inválido de por vida. La escritura le permitiría seguir adelante al sentir que su destino se separaba de su cuerpo inmóvil:

> Deleuze drew inspiration from the poet Joë Bousquet […]. Deleuze was particularly fascinated with the sentiment Bousquet expressed with the line "my wound existed before me, I was born to embody it" (LS 169). […] For Deleuze, the importance of this is that Bousquet through his writing was able to re-will the event of his wounding so as to liberate what was impersonal and singular in it (Tynan 101).

El sentimiento que Bousquet expresa a través de su escritura impresiona a Deleuze: la reconfiguración de su herida liberándola de lo impersonal y de su singularidad. Si

bien se ha atribuido a Bousquet, la frase "Mi herida existía antes que yo, he nacido para encarnarla" (*Ma blessure existait avant moi, je suis né pour l'incarner*) no se encuentra textualmente en ninguna de sus obras. Algunos dicen que está en su *Correspondance* (Sagarra Montaner 232), otros que proviene de *Traduit du silence* (Berquin 30); en *Qu'est-ce que la philosophie?*, Deleuze y Guattari afirman que se halla en *Les Capitales*, como refiere John Sellars (169), quien resume el problema de la fuente revisando la nota de *Lógica del sentido* donde Deleuze cita dos artículos, uno de los cuales es de Ferdinand Alquié, su maestro, que bien pudo haber parafraseado a Bousquet.

Esa referencia, sea cual fuere su origen,[4] le permite a Deleuze hablar del acontecimiento como una herida que el poeta lleva profundamente y que al aprehenderla la concibe como un hecho puro. El personaje de Rimbaud representaría para Bolaño la herida que no cierra, la herida histórica que se repite en un ciclo de violaciones de donde surgirá Lalo Cura:

> ¿[T]odo acontecimiento es de este tipo, bosque, batalla y herida, tanto más profundo cuanto que ello que ocurre en la superficie, incorporar a fuerza de extenderse a lo largo de los cuerpos? La historia nos enseña que las buenas rutas no tienen fundación y la geografía, que la tierra no es fértil sino en una delgada capa (*Lógica del sentido* 13; *Logique du sens* 20).

La interpretación de la obra bolañiana no se puede limitar a ningún contexto histórico preciso; como dice la cita, las buenas rutas no tienen una geografía exacta. Deleuze parte de la obra pero más específicamente de la tragedia de Joe Bousquet:

> He was wounded by a grenade during World War I. […] The wound left him paralysed, immobile. He lived in bed. He wrote a lot. Fortunately not about himself, but about things he felt he had to say. Here is a phrase of Bousquet's that sounds quite strange: "My wound existed before: I was born to embody it" ("Seminar on *Anti-Oedipus*").

El acontecimiento que lo esperaba ocurrió sin que pudiera evitarlo. Su herida era la herida compartida históricamente a causa de la Gran Guerra. Deleuze exponía de nuevo en conferencia lo que había consignado desde 1969, al hablar sobre la naturaleza del acontecimiento que existe en la medida en que se efectúa; no hay una idea platónica de la herida:

---

[4] Ciertamente, en la obra de Bousquet hay una profunda reflexión sobre la herida que lo lleva a escribir en *Traduit du silence*: "Soy un extraño para todos ellos. Ahora soy lo suyo. Mientras me daba fuerza para dominarlos, mi herida me clasificó entre los objetos inanimados" (164). Traducción mía.

> La herida que lleva profundamente en su cuerpo, la aprende [*appréhende*] sin embargo, y precisamente por ello, en su verdad eterna como acontecimiento puro. En la medida en que los acontecimientos se efectúan en nosotros, nos esperan y nos aspiran, nos hacen señas: "Mi herida existía antes que yo; he nacido para encarnarla" (*Lógica del sentido* 108; *Logique du sens* 174).

Por otra parte, el pensamiento de Deleuze y Guattari explicita el giro que le da a la locura una dimensión ontológica: "El esquizoanálisis es a la vez un análisis trascendental y materialista. [...] Se propone explorar un inconsciente trascendental, en lugar de metafísico; material, en lugar de ideológico; esquizofrénico, en lugar de edípico; no figurativo, en lugar de imaginario; real, en lugar de simbólico" (Deleuze; Guattari 115). Desde esta premisa, podríamos interpretar la reconfiguración del hecho real de la violencia sufrida por Rimbaud en su representación en las novelas, sin la marca ideológica de la lucha de la Comuna ni del problema de los soldados franceses y belgas atentando contra la soberanía mexicana. El hecho-acontecimiento se narra como trascendental y de ahí que pueda transmitirse la herida de la violación a través de todas las Marías Expósito hasta llegar a Lalo Cura, al compartir con Rimbaud el verdugo (el caporal) que, a su vez, también había sido víctima de violación. Cabría señalar que está documentada la agresión de los sonorenses a las tropas francesas:

> M. Loiseau recordaba que, sin que mediara explicación alguna, Van der Smissen ordenó a sus hombres tomar prisioneros a todos los varones, confiscar el ganado y prender fuego a los pueblos. En su relato, señalaba que el comandante había sido innecesariamente rudo con los prisioneros y demasiado tolerante ante los excesos de la tropa. Sin embargo, en su favor alegaba que su conducta respondió a las atrocidades que habían sido cometidas por el ejército liberal, con la complicidad de los pueblos. Era necesario, aseguraba, conocer "el espíritu sanguinario de la población indígena de los alrededores, para comprender que las más elementales leyes de la humanidad y de la guerra les eran desconocidas" (O'Dogherty Madrazo 51-52).

Por otra parte, la herencia de esa herida que no cicatriza estaría en relación con la moral con que se perciben los hechos:

> O bien la moral no tiene ningún sentido, o bien es esto lo que quiere decir, no tiene otra cosa que decir: no ser indigno de lo que nos sucede. Al contrario, captar lo que sucede como injusto y no merecido (siempre es por culpa de alguien), he aquí lo que convierte nuestras llagas en repugnantes, el resentimiento en persona, el resentimiento contra el acontecimiento [...], la herida, trazada en vivo como la cicatriz de todas las heridas (*Lógica del sentido* 108; *Logique du sens* 174-175).

El personaje de Lalo Cura representa la esquizofrenia asumida en su nombre y la genealogía de la herida asumida en su historia. La relación con Rimbaud en el origen de su familia, en 1865, conecta con la historia de una serie de violaciones y de masacres contenidas en la repetición de la palabra Comuna en las novelas, como hemos revisado antes. Bolaño afirmó: "Rimbaud y Lautrémont son los dos poetas adolescentes absolutos. Su fuerza es tal, que quien se atreva a tocarlos, pero a tocarlos de verdad, se quemará" ("La belleza de pensar" 103).

Así pues, encontramos al escritor Bolaño como lector de Rimbaud que bien pudo influir en su concepto del valor al escribir de la violencia, pero también como lector de sus propias obras. Bolaño destaca un acto de violación que cruza los mares, el cual comienza su ciclo en la Intervención francesa con las violaciones que sufren los soldados de Maximiliano cuando llegan a tierras de Sonora, uno de los cuales iniciará con la cadena que somete a las Marías Expósito que llevan la marca de la orfandad en su apellido hasta Lalo Cura, cadena que llegará hasta Rimbaud en otro continente. Dice Deleuze: "Sólo el hombre libre puede entonces comprender todas las violencias en una sola violencia, todos los acontecimientos mortales en un solo acontecimiento que ya no deja sitio al accidente y que denuncia o destituye tanto la potencia del resentimiento en el individuo como la de la opresión en la sociedad" (*Lógica del sentido* 110-111; *Logique du sens* 179).

El tema de la violación de Rimbaud denunciado en su propio poema se enlaza con el personaje de Lalo Cura, producto de una genealogía de violaciones que enlaza tres novelas, *Los detectives salvajes, 2666* y *Los sinsabores del verdadero policía*. Deleuze resume desde su propuesta sobre la herida y el acontecimiento: "entonces, todas las violencias y todas las opresiones se reúnen en este solo acontecimiento, que las denuncia a todas al denunciar una de ellas (la más próxima o el último estado de la cuestión)" (*Lógica del sentido* 111; *Logique du sens* 179). Bolaño representaría así la herida que no cierra, heredada tanto en la ficción como en la historia.

5. CONCLUSIÓN

Ignacio Echevarría comenta la publicación de *Los sinsabores del verdadero policía* y rechaza que se trate de una novela, ni siquiera acepta que sea una novela inconclusa. Afirma que se debe considerar como el conjunto de esbozos de las novelas publicadas o preparadas por Bolaño para que salieran a la luz después de su muerte: "se trata de materiales destinados a un proyecto de novela finalmente aparcado, algunas de cuyas líneas narrativas condujeron hacia *2666*, mientras otras quedaron en suspenso, inservibles o pendientes de ser retomadas por el autor, de haber tenido ocasión y ganas de hacerlo" (Echevarría).

En *Los sinsabores del verdadero policía*, se encuentran materiales que Bolaño utilizó en las obras que tenía en proceso de escritura, como afirma el crítico: "un escritor

como él jamás hubiera cometido descarados autoplagios" (Echevarría), en tanto que se repiten fragmentos completos de novelas precedentes, como el caso del poema de Rimbaud, el relato de los soldados belgas en Villaviciosa y su relación con la violación del poeta francés cuando se dirigía a la Comuna. Pero otra interpretación sería que dichos acontecimientos inician la herida que pasará a través de generaciones de mujeres violadas hasta encarnar en el personaje de Lalo Cura: "una forma de intertexutalidad en la que cada novela deviene un palimpsesto porque, cuanto más se lee tanto más se entiende que los personajes, lugares y eventos se superponen" (Konopatzki 180).

Para Bolaño, la violencia sería una herida histórica que, como afirma Deleuze, permitiría comprender todas las violencias como una sola experiencia repetida y heredada a través de la historia de todas las naciones y épocas. Rimbaud está presente desde los primeros textos de Bolaño. Ambos escritores tienen en común el valor de haber escrito sobre la violencia que vivieron o leyeron. Roberto Bolaño, como el Rimbaud sumergido "con idéntico fervor en los libros [...] y en los viajes" ("Literatura + enfermedad" 530), privilegia la lectura en el oficio del escritor que debe ser, como afirmó siempre, antes que todo un buen lector.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre Botello, Manuel y Dixon Corral, Seth. "Estatuas del Paseo de la Reforma. Primera Etapa, Ciudad de México". *México Mágico*. 2004. 12 febrero 2020. http://www.mexicomaxico.org/Reforma/reformaEstatuas.htm

Armero, Gonzalo y Martínez de Albornoz, Lola. *Vida y hechos de Arthur Rimbaud (1854-1891)*. Madrid: Tf. Editores, 2002.

Badiou, Alain. *Lógicas de los Mundos. El ser y el acontecimiento. 2*. Trad. María del Carmen Rodríguez. Buenos Aires: Manantial, 2008.

Bénit, André. "Hace 150 años... La triste epopeya de la Legión belga en México. Historia y ficción". *Cuadernos de Investigación Filológica* 41 (2015): 103-128.

Berquin, François. *Hypocrisies de Joë Bousquet*. Villeneuve d'Ascq (Nord): Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.

___. "Detectives". *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 1997: 114-133.

___. *Los detectives salvajes*. 1998. Barcelona: Anagrama, 2002.

___. "¿Quién es el valiente?". 1998. *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Ed. Ignacio Echevarría. Barcelona: Anagrama, 2004: 317-320.

___. "Discurso de Caracas". 1999. *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Ed. Ignacio Echevarría. Barcelona: Anagrama, 2004: 31-39.

___. "La poesía chilena y la intemperie". 1999. *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Ed. Ignacio Echevarría. Barcelona: Anagrama, 2004: 88-89.

___. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.

___. "Carnet de baile". *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001: 207-216.

___. "Unas pocas palabras para Enrique Lihn". 2002. *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Ed. Ignacio Echevarría. Barcelona: Anagrama, 2004: 201-202.

___. "Literatura + enfermedad = enfermedad". 2003. *Cuentos: Llamadas telefónicas. Putas asesinas. El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2012: 515-533.

___. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.

___. *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona: Anagrama, 2011.

Bousquet, Joe. *Traduit du silence*. 1941. París: Gallimard, 1995.

Candia Cáceres, Alexis. "¿Cómo construir un puente? Tejidos transparentes y líneas de fuga en la literatura de Roberto Bolaño". *Anales de Literatura Chilena* 15, 21 (2014): 179-198.

Cárdenas, María Teresa y Díaz, Erwin. "'La literatura es riqueza'. Entrevista a Roberto Bolaño". *El Mercurio*. 2003. 25 octubre 2019. https://garciamadero.blogspot.com/2007/10/la-literatura-es-riqueza-entrevista.html

Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. París: Minuit, 1969.

___. *Lógica del sentido*. 1969. Trad. Miguel Morey. Santiago: Arcis. 2016. 12 septiembre 2019. https://www.uv.mx/tipmal/files/2016/11/Deleuze-Logica-del-Sentido.pdf

___. "Seminar on *Anti-Oedipus*. Lecture 02". Trad. Graeme Thomson, Silvia Maglioni y C. Given Duthey. *The Deleuze Seminars*. 1980. 3 febrero 2020. https://deleuze.cla.purdue.edu/seminars/anti-oedipus-and-other-reflections/lecture-2

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Capitalismo y esquizofrenia. El Anti-Edipo*. 1972. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Paidos, 1995.

Echevarría, Ignacio. "Bolaño. Penúltimos sinsabores de un novelista convertido en leyenda". *El Cultural*. 2011. 15 marzo 2020. https://elcultural.com/Bolano-Penultimos-sinsabores-de-un-novelista-convertido-en-leyenda

Emar, Juan. "Los *pompiers*. La ironía del alcalde". 1924. *Jean Emar. Escritos de arte (1923-1925)*. Ed. Patricio Lizama A. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1992. 80-82.

___. "Con M. Henri Hoppenot, Encargado de Negocios de Francia en Chile. Una síntesis del movimiento intelectual de la Francia de hoy". 1924. *Jean Emar. Escritos de arte (1923-1925)*. Ed. Patricio Lizama A. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1992. 88-92.

Espinoza, Patricia. "Secreto y simulacro en *2666* de Roberto Bolaño". *Estudios Filológicos* 41 (2006). 25 abril 2020. http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132006000100006

Estrella, Santiago. "Ignacio Echevarría: Bolaño vio en Nicanor Parra el modelo para el escritor conocido". *El Comercio*. 2017. 22 enero 2020. https://www.elcomercio.com/tendencias/ignacioechevarria-robertobolano-nicanorparra-literatura-entrevista.html

Gómez, Leila y Tuninetti, Ángel. "Viaje maldito en *La universidad desconocida*, de Roberto Bolaño". *Studia Romanica Posnaniensia* 40, 2 (2013): 63-73.

House, Ricardo. "Roberto Bolaño: La batalla futura". *Cine Chile*. 2016. 10 septiembre 2019. http://cinechile.cl/pelicula/roberto-bolano-la-batalla-futura/

Huidobro, Vicente. *Textos inéditos y dispersos*. Santiago: Universidad Católica Silva Henríquez, 1993.

James, Jamie. *Rimbaud in Java: The Lost Voyage*. Singapur: Didier Millet, 2011.

Katunaric, Cecilia. "María Luisa Bombal en París". *Escritores de América Latina en París*. Ed. Milagros Palma. París: Índigo, 2006: 23-28.

Konopatzki, Janina. "El fenómeno de la frontera en la narrativa de Roberto Bolaño". *Roberto Bolaño. Violencia, escritura, vida*. Ed. Úrsula Hennigfeld. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2015: 173-188.

Lainck, Arndt. *Las figuras del mal en* 2666 *de Roberto Bolaño*. Berlín: Lit Verlag, 2014.

Macías, María Claudia. "La estructura composicional de la violencia en la narrativa de Roberto Bolaño: El caso de «La parte de los crímenes»". *Revista Asiática de Estudios Iberoamericanos* 30, 2 (2019): 1-44.

Mercier, Claire y Rocco, Bernardo. "Las develaciones genealógicas en Roberto Bolaño". *Alpha* 45 (2017): 185-200.

Mistral, Gabriela. "Chanson pour la plus haute tour. Manuscrito. Jean Nicolas Arthur Rimbaud". *Archivo del escritor. Gabriela Mistral*. 1995. Santiago: Biblioteca Nacional Digital de Chile. 11 mayo 2020. http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-309532.html

Moreno, Fernando. "Sombras... y algo más. Notas en torno a *Nocturno de Chile*", en *Roberto Bolaño, una literatura infinita*. Ed. Fernando Moreno. Poitiers: Université de Poitiers-CRLA, 2005: 199-210.

O'Dogherty Madrazo, Laura. "La guardia de la emperatriz Carlota, su trágica aventura en México, 1864-1867". *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México* 28 (2004): 31-76.

Ortega Parada, Hernán. *Jorge Teillier. Arquitectura del escritor: entrevista, ensayos, crítica literaria, iconografía, cronología y bibliografías*. Santiago: Consejo Nacional del Libro y la Lectura, 2004.

Passes, Pipa. "Rimbaud y Lautréamont-Roberto Bolaño". *Buenos Aires Poetry*. 2017. 22 abril 2020. https://buenosairespoetry.com/2017/12/20/rimbaud-y-lautreamont-roberto-bolano/

Pérez Salazar, Juan Carlos. "Los años mexicanos de Roberto Bolaño". *BBC*. 2013. 21 junio 2020. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/07/130715_cultura_mexico_roberto_bolano_jcps

Rimbaud, Jean Nicholas Arthur. *Rimbaud: Complete Works, Selected Letters. A Bilingual Edition*. Trad. Fowlie Wallace. Chicago: University of Chicago, 2005.

Rojas, Gonzalo. *Cinco visiones: selección de poemas*. 1988. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1992.

Rojas Pachas, Daniel. "'El yo es otro' en Enrique Lihn: Silencio, Rimbaud e intertextualidad". *Cine y Literatura*. 2019. 12 junio 2020. https://www.cineyliteratura.cl/el-yo-es-otro-en-enrique-lihn-silencio-rimbaud-e-intertextualidad/

Sagarra Montaner, Marta. "Au pays d'Henri Michaux: la dialectique de l'espace et du temps dans son oeuvre écrite". Tesis doctoral. Barcelona: UB, 1990.

Sellars, John. "An Ethics of the Event Deleuze's stoicism". *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 2, 3 (2006): 157-171.

Teitelboim, Volodia. "Sobre la Antología del 35 y la Generación del 38", *Revista Chilena de Literatura* 42 (1993): 251-263.

Tynan, Aidan. *Deleuze's Literary Clinic. Criticism and the Politics of Symptoms*. Edimburgo: Edinburgh University, 2012.

Véjar, Francisco. "Rimbaud en la poesía chilena". *El Mercurio*. 1999. 3 agosto 2019. http://www.letras.mysite.com/fv180505.htm

Volkow, Verónica. "Retrato de Baudelaire por Mallarmé". *Revista de la Universidad de México* 83 (2011): 35-41.

Warnken, Cristián. "Eduardo Anguita en la Generación del 38". *Estudios Públicos* 52 (1993): 329-342.

___. "La belleza de pensar". *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Ed. Andrés Braithwaite. Santiago: Universidad Diego Portales, 2006: 101-105.

ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 22, diciembre 2021, número 36, 173-185
ISSN 0717-6058

LA OBRA LITERARIA DE CARLOS FRANZ: SANTIAGO DE CHILE EN FORMATO ENSAYO Y LA SEGUNDA PERSONA COMO ESTRATEGIA ESTÉTICA

THE LITERARY WORKS OF CARLOS FRANZ: SANTIAGO DE CHILE IN ESSAY FORMAT AND THE SECOND PERSON MODE OF ADDRESS AS AESTHETIC APPROACH

César Díaz-Cid
Universidad San Sebastián
cesar.diaz@uss.cl

RESUMEN

En estas notas se comentan tres obras del escritor chileno Carlos Franz. En primer lugar *La muralla enterrada* (2001), libro escrito en formato de ensayo que desde una voz que inicia la presentación del proyecto en primera persona, se suma a una tradición del ensayo latinoamericano y se instala como un referente para los escritores del siglo XXI que reflexionan sobre el impacto de su trabajo en el entorno que los representa. Dos de sus novelas aquí comentadas permiten establecer una sinopsis tanto de los elementos que caracterizan la narrativa de Franz, las técnicas literarias que predominan en sus voces narrativas; la propuesta estética que articula la totalidad de su proyecto novelesco. Tanto en *Almuerzo de vampiros* (2007) como en *Si me vieras con tus ojos* (2017) se advierte con suficiente claridad el trasfondo filosófico que propone Franz.

Palabras clave: Ensayo chileno del siglo XXI, ensayo hispanoamericano, ensayo autobiográfico, narrativa chilena.

ABSTRACT

These notes consist of a commentary on three works by Chilean writer Carlos Franz. The first of these is *The Buried Wall* (*La muralla enterrada*, 2001), a volume in essay format. In adopting a first-person voice in its introduction, this work contributed to the canon of the Latin American essay and became a reference for authors in the 21st century who were

reflecting on the impact of their work in the contexts they integrate. The two novels likewise examined here serve as a synopsis of the elements that characterize his narrative style, the literary techniques that predominate his narrative voices, and the aesthetic approach that distinguishes his body of work overall. Both *Vampires' Lunch* (*Almuerzo de vampiros,* 2007) and *If You Saw Yourself Through My Eyes* (*Si te vieras con mis ojos,* 2017) lend clarity to the philosophical underpinnings of Franz's work.

Key Words: *21st century Chilean essay, Spanish American essay, autobiographical essay, Chilean narrative.*

Recibido: 8 de septiembre de 2021. *Aceptado: 23 de octubre de 2021.*

INTRODUCCIÓN

La obra literaria de Carlos Franz se inicia con su celebrada novela *Santiago Cero* (1990) a la que siguen *El lugar donde estuvo el paraíso* (1996) y *El desierto* (2007)[1]. Con ellas se generó un efecto similar a la propagación de ondas que ejerce una piedra arrojada a un estanque porque desde entonces el novelista capturó la atención de los lectores y a medida que pasaron los años se volvió más esperada y celebrada la aparición de sus próximas novedades. En la actualidad no resulta extraño que las contraportadas de sus reeditadas publicaciones vengan presentadas por voces aclamadas como la de Carlos Fuentes y que sus libros sean comentados por escritores y reseñados por académicos de renombre internacional. En el año 2018, Franz fue postulado como candidato al Premio Nacional de literatura. Durante los meses previos a la decisión del jurado, los medios de comunicación dedicaron espacios para comentar las obras de todos quienes aparecían como serios aspirantes. Franz contaba con el respaldo tanto de Jorge Edwards como de Antonio Skármeta, figuras icónicas de la narrativa nacional. Ya se sabe que el premio no le fue otorgado en esa oportunidad pero su nominación ha quedado en la retina tanto de los lectores como de la crítica y lo sitúan en un indiscutido lugar de privilegio en la literatura contemporánea.

De su labor como cronista y ensayista se puede afirmar que es poseedor de un dominio tanto estructural como de contenido cada vez que aborda un tema de interés público. Destacan en su escritura la mesura y una alta capacidad reflexiva. *La muralla enterrada* es un libro que más allá de su novedad se representa una suerte de

---

[1] En *La ciudad enterrada* (2001), Franz incursionó exitosamente en el ensayo, libro por el que en el año 2002 recibió el Premio Municipal de Santiago, galardón muy apreciado a nivel nacional. Luego vino el conjunto de relatos *La prisionera* (2004) también aclamado. Con una trayectoria de tal magnitud no fue sorpresivo el reconocimiento por sus novelas *Almuerzo de vampiros* (2007) y *Si te vieras con mis ojos* (2015) que se revisan en estas notas.

hito generacional e instala a Franz como la voz reflexiva más consistente entre sus pares. El propósito de revisar esta celebrada publicación responde a la necesidad de releer un texto que por razones más que de éxito editorial vuelve a ser publicado en 2019, año que como se sabe pasará a ser marca referencial en la sociedad chilena del siglo XXI. Probablemente *La muralla enterrada* será considerada como la síntesis del periodo anterior a lo que viene después del año 2019. Sus novelas *Almuerzo de vampiros* y *Si te vieras con mis ojos*, requieren también un comentario a partir de las propuestas estéticas que representan. La primera, instalada desde el presente de la narración parece responder a una concepción extraña del tiempo, no sólo por su extraña distancia con los momentos de evocación que en años no son tan lejanos, pero que para el protagonista representan épocas remotas y que articulan la trama del principal relato. Junto a esa compleja distancia con el pasado, la novela también trata temáticamente la fragilidad de una memoria a la que le es imposible evocar con claridad. Lo anterior porque la capacidad del recuerdo está caracterizada por las imprecisiones propias de un clima traumático, sórdido, donde el lenguaje tanto de sus personajes como de la voz narrativa por varias razones que examinaremos opta por imaginar más por reconstruir episodios pretéritos. La relativa distancia con el tiempo transcurrido y la indiferencia por el pasado propician esta suerte de recuerdo borroso muchas veces caracterizado por contornos imprecisos a causa del deterioro, sea este político, moral, efecto del desencanto, o por la indiferencia hacia el pasado de quienes creen gozar del mejor de los presentes. En otra dimensión estética, lo que a primera vista aparece como una recreación estilística de la novela histórica del siglo XIX, Franz sorprende con *Si te vieras con mis ojos*. Se trata del profundo estudio de una época fundamental en el nacimiento del estado-nación chileno abordado inicialmente desde lo que en apariencia es una historia sentimental altamente documentada. Las circunstancias que modelan el marco escénico con un sugestivo colorido estético, aparentemente neorromántico, se superponen a la oscuridad de lo desconocido, las brechas en las que un narrador tradicional se propone explorar con su inventiva. Franz logra todo eso, pero como sus proyectos son siempre más ambiciosos, con esta novela desemboca en profundidades tonales que propician reflexiones filosóficas de tratamiento poco usual en la narrativa chilena.

LA MURALLA ENTERRADA

La primera edición de *La muralla enterrada* se publica con el sello de Planeta en 2002, es una edición poco acostumbrada para el lector chileno de ensayos. Se trata de un libro de tapas duras con papel fino y con ilustraciones fotográficas muy típica de las entregas que en este género se observan en los países donde el ensayo puede ser de impacto editorial. Es muy probable que por la profundidad temática del libro los editores no estuvieran pensando necesariamente en el lector nacional cuando idearon

la publicación. Se subraya la presentación del formato porque una vez descrito el contenido se comprenderá mejor la naturaleza de hito de este inusual volumen que está organizado en tres partes y un epílogo. La primera se titula "Entre la muralla y el imbunche" (13-30), la constituyen a su vez cuatro apartados que cumplen varias funciones: el primero es el espacio donde se presenta y explica la razón y origen del proyecto, luego en los restantes se detalla lo que puede ser considerado el marco teórico y la organización que dará razón a la totalidad del volumen. La segunda parte: "El espíritu de los barrios" (31-184) corresponde a lo que comúnmente reconocemos como exposición temática. Está estructurada por siete secciones presentadas en números romanos. La tercera parte, "Ensayo de imaginería" (185-206) está compuesta por once secciones. Cierra el volumen una sección titulada "Epílogo esperanzado. Convertir la muralla en atalaya" (207-215). Se cierra el volumen con una página de "Agradecimientos" (217)[2]

Aquello que organiza temáticamente la totalidad del ensayo es la necesidad de examinar el lugar que ocupa la literatura en el entramado cultural del país, en especial la novela. La ciudad de Santiago asoma como campo de representación que permite generar este ejercicio. Esta decisión de inmediato trae consigo varias limitaciones que presenta en su totalidad el proyecto de Franz pero que salva de manera feliz porque la argumentación justificará el corte geopolítico que permite la articulación reflexiva. Volveremos sobre esto más adelante. De partida en *La muralla enterrada*, el sujeto ensayista acude a un narrador en primera persona que instala el proyecto dentro de una tradición: el ensayo autobiográfico que antes ejercitaron en latinoamericana voces de alto nivel intelectual. De inmediato en el entorno nacional se piensa en *Historia personal del boom* (1972) de José Donoso. Más allá de las fronteras está el impacto que aún causa la lectura de *La ciudad letrada* (1982) de Ángel Rama. Décadas antes, la voz del "yo" del *Laberinto de la soledad* (1950) articulada por Octavio Paz. La metáfora del desentierro del muro es un momento simbólico que remonta a los inicios de la construcción del Metro de Santiago a

---

[2] En los libros de Franz es normal encontrar apartados que corresponden a espacios donde el escritor busca una forma diferente de comunicación con sus lectores. Varias de sus novelas incorporan notas de esta naturaleza. Las recientes reediciones de sus novelas vienen al final con un "posfacio". Para *Santiago Cero* (2019) escribió "Treinta años después"; para *El lugar donde estuvo el paraíso* (2021), "La encrucijada y la fuente." Y para *Almuerzo de vampiros* (2021) incorpora al final "El regreso del profesor". La primera edición de *Si te vieras con mis ojos* se cierra con dos apartados: uno titulado "Hoy" situada en un presente fechado en con dos años 2012 y 2015. El apartado final es una hoja de "Reconocimientos" donde informa sobre las instancias que le permitieron escribir la novela. Estos espacios extra-diegéticos no son fortuitos, responden a una puesta en escena que robustece el entramado estético que robustece el espacio que separa o compromete a la obra y a su autor.

inicio de los años setenta, en el siglo pasado. Esta experiencia personal ocurrida en la adolescencia, mucho antes de la definición del sujeto como figura de letras, permite articular la temática que opera como columna vertebral del ensayo en su totalidad. El desentierro del muro es un testimonio cultural momentáneo porque una vez que avanza la edificación del tren subterráneo se volverá a ocultar para quedar nuevamente enterrado. Por tanto, opera como metáfora de la imposibilidad por buscar respuestas definitivas cuando se trata escavar en los secretos de la identidad. De allí que la representación autobiográfica del sujeto en el ensayo le sirve a Franz para incorporar silenciosamente, sin que apenas sea advertida, la figura retórica de la "captatio" y lo hace con la maestría de los pilares del ensayo latinoamericano contemporáneo. Se piensa en esos grandes artífices de la reflexión que son Pedro Henríquez Ureña autor de *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1949) y también en el autor de esa verdadera exploración arqueológica que es *Visión de Anáhuac* (1919) de Alfonso Reyes.[3] De Henríquez Ureña Franz hereda la temática que articula la reflexión: el rol y trascendencia de la literatura dentro del espacio que él señala para su ensayo; de Reyes toma prestado el espacio de valor arqueológico: la ciudad ancestral. Es cierto que el lenguaje con matices modernistas de Reyes no es el que emplea Franz, pero como el autor mexicano, matiza la introducción de su propuesta con un acento literario colmado de misterio y sorpresa sobre la carga simbólica de su hallazgo. La reflexión está marcada por la sorpresa que se explica en el encuentro con el muro, suerte de trascendencia espiritual de lo que significa para el sujeto que reflexiona, para la voz puesta en escena por el ensayista. El muro desconocido de la ciudad, latente aún en su estado oculto, testigo silente del pathos de la comunidad, ha compartido el devenir de generaciones. Recorrido escondido donde se han ido decantando los elementos que permitirían expresar identidades, causas y razones. Los detalles que la literatura ha intentado develar por generaciones. Desde la primera parte, al exponer su proyecto, Franz se muestra poseedor de una formación cultural y literaria profundas que está dispuesto a compartir con su lector ayudado de una manera de pensar ordenada y transparente. Su uso del idioma es siempre sorprendente, eficaz al momento de explicar lo complejo del entramado que

[3] La versión original de Henríquez Ureña fue escrita en inglés y luego traducida a nuestro idioma, editada póstumamente. Es probablemente uno de los libros más profundos sobre el origen y la función de la literatura en nuestra cultura. Temáticamente desde la llegada de los españoles a la fecha de inicios de los años 40 del siglo XX. El contexto lo marca el inicio de la Segunda Guerra Mundial, que es el presente de esas conferencias dictadas entre 1940 y 1941 para la prestigiosa cátedra Charles Eliot Norton en la Universidad de Harvard. Por generaciones ha sido lectura fundamental tanto para estudiantes de literatura como para los escritores de nuestro continente.

propone y siempre dotado de recursos estéticos de los que se vale para encantar al lector. Como buen conocedor del ensayo como género literario resulta un cicerone ideal en el recorrido que propone tanto por la historia de la literatura chilena como por el circuito al que invita para encaminarse por los barrios de la capital. La de Franz es sin duda una ciudad letrada, pero sin la intencionalidad y la justificación ideológica que propone Ángel Rama. A pesar de las distancias conceptuales, se impone el ideario cultural focalizado en la función del escritor como generador de realidades que en los momentos cruciales desembocan en encrucijadas de definiciones sobre temas como la identidad local, la función del territorio como determinante en las particularidades de los diversos entramados sociales que habitan los espacios metropolitanos. Antes adelantábamos las limitaciones de sintetizar una problemática de identidad nacional acotada a los ambientes urbanos de la capital, por más diversos que ellos sean. Lamentablemente Santiago no funciona como catalizador de todo Chile y el ensayo topa en esta limitación pues restringe la extrapolación dada la gran diferencia que hay entre el modo de vida de las regiones a la que se experimenta en las grandes ciudades de la zona central de Chile. A ello se suma el también diferente volumen de producción literaria que se genera en provincias. Es el mismo problema con el que choca Octavio Paz cuando aspira a buscar definiciones sobre el "ser" mexicano en *El laberinto de la soledad*, a pesar de que él describe y admite la diversidad de elementos humanos que pueblan la nación. El sujeto de identidad que busca definir Paz no es necesariamente un sujeto catalizador de toda la mexicanidad. Algo similar ocurre con el ensayo de Franz lo que no resta valor y audacia a su propuesta a la que sin problemas se puede calificar como obra maestra. Es quizás la experiencia más profunda en la modalidad ensayo que se ha ejercitado en Chile en las últimas décadas.

SI TE VIERAS CON MIS OJOS: DEL COLOR DEL ESPÍRITU ROMÁNTICO AL PALIMPSESTO NARRATIVO.

A través de entrevistas concedidas por Carlos Franz y también en columnas de prensa, se aportan detalles sobre el arduo trabajo de investigación en busca de documentos que ayuden a configurar el mundo que se busca recrear. Se insiste en describir la realidad vital de los personajes históricos en los que se inspiran los protagonistas de *Si te vieras con mis ojos*. Franz dispone al lector para ser testigo de un *romance*, prepara el entorno ayudado por el conocimiento previo de sus lectores, caracterizado por esa particular *doxa* en la que se ampara el habitante chileno que muchas veces presume de buen conocedor de su historia patria. El lenguaje al que acude la novela desde su primer capítulo reproduce un estilo: la novela del siglo XIX, sea romántica, realista o tal vez naturalista. El lector en estas diferenciaciones se escuda en su intuición. Se viste como diletante y con eso basta. La

fecha del capítulo ambienta la escena en 1834. Es una voz narrativa que se apoya en un recurso ensayado con éxito por Franz, un lenguaje apelativo que apunta a tú. Lo que el lector común reconoce como una voz en segunda persona: "La radiante mañana de junio en que conociste a Carmen brilló tras una semana de tormentas sobre el Pacífico. Tu barco había estado a punto de hundirse frente a las costas de Chile. Varias veces te preparaste para morir" (15). Esa voz que evoca y que apela a la memoria de Moro (Rugendas) y a Carmen en ese primer encuentro lejos que acudir a un supuesto lenguaje decimonónico es la activación de recursos visuales cinematográficos. Pero el procedimiento apenas puede ser notado por el lector a quien se lo alimenta con datos, fechas, la del título del capítulo inicial, por ejemplo, que vuelve histórica la ficción. A ello contribuye una ambientación de cómo debió ser el puerto del otrora Valparaíso a inicios de la tercera década del siglo XIX. Una vez superada la tempestad y favorecido por la luz se ofrece el clima suficiente para estampar las primeras impresiones artísticas del protagonista, los bocetos, los trazos del pintor que busca perpetuar los instantes con la agilidad plástica que lo caracteriza. En adelante se insistirá en la obsesión del personaje por el retrato rápido, por la captura del momento. Esta característica se instala dentro del registro caracterizador del personaje. Todo lo hasta aquí presentado podría ser parte de una obra literaria romántica, realista o naturalista, pero es arquitectura postmoderna, producto reciclado, montaje del conocedor de las neovanguardias, del narrador maduro en reflexiona sobre los efectos del lenguaje. Se trata de una construcción de la idea del pasado que posee el lector común, o del que presume de experiencia sobre la estética del pasado y también de aquel que sin presumir cree reconocer elementos verosímiles que le permiten seguir el hilo de la narración a pesar de la persistencia de esa voz contemporánea que aparece y desaparece pero que siempre lo guía por todos los episodios de la novela. El relato epistolar será fundamental para invitar a las escenas íntimas, las aventuras amorosas de la joven casada con un héroe de las luchas por la emancipación, ya en sus cuarteles de invierno, ahora cacique de una propiedad al sur de Santiago, y el avecindado pintor europeo. Joven, pobre y lleno de ideas "románticas" en su cabeza. Los primeros encuentros están matizados por la admiración mutua que madura en ambos y que poco a poco cede paso al deseo sexual que finalmente supera el recato social de ambos protagonistas. Las escenas son siempre sugestivas, cargadas de detalles, a la manera de las novelas de época en las que el marco escénico siempre reclama la atención paciente del narrador. La erudición que todo lector espera de las voces narrativas, en el caso de esta novela, supera toda expectativa. La ambientación se instala de modo muy sutil preparando escenas de fondo que no necesariamente se agotan en teorías pictóricas del siglo XIX a las que suele acudir la voz que guía el relato. Lo que se prepara lentamente, con paciencia estoica, es la instalación de un marco escénico cuyo matiz caracterizador será la descripción del carácter del chileno medio a inicios del siglo XIX y con el que

el lector del siglo XXI a regañadientes debe sentir todavía latente en su entorno. Moro (Rugendas) poseedor de un ímpetu desacostumbrado para el señorío criollo, atrae la atención de Carmen, mujer a la que se describe también como fuera de lo común. Es una creación literaria encantadora para el lector/a actual. Inteligente, poseedora de un estilo y expresión epistolar que la hace destacarse como voz narrativa. Vestida con la elegancia del siglo XIX pero dotada de una belleza propia de los personajes de Milo Manara. Carmen es literalmente como los dibujos de época manufacturados por Manara. Una suerte de proto hembra, controlada desde sus ímpetus emocionales en los momentos en que debe ser ejemplo de corrección, pero dominante tanto por saberse poseedora de una descomunal belleza que la destaca entre sus pares. Su conducta altanera cuando está rodeada de otros personajes a momentos se justifica por la privilegiada posición social que la protege, pero sobre todo sobresale, porque cuenta con una inteligencia sorprendente que no la frena en sus instintos pasionales, los momentos destinados al amor.

El joven artista y la bella aristócrata mantienen una relación furtiva que siempre parece estar en peligro pero que por la osadía de los personajes se mantiene latente. Esto funciona dentro de los predicamentos propios de la aventura de la novela romántica de corte histórico donde el lector navega a gusto. Todo se mantiene bajo un clima normal hasta la aparición de un tercer personaje: Darwin. Desde la primera descripción y a través de las acciones en las que el tercero participa, Franz embauca al lector al presentar una ingenuidad encarnada en el naturalista, metaforizada por su condición virginal en materia amorosa. El Darwin inicial de la novela es el prototipo del "nerd" con el que el joven lector debe lidiar con su propio pudor y reconocer que se lo fuerza a sentir cierta empatía y al mismo tiempo algo de rechazo autobiográfico.

Pero tras la apariencia venial del personaje, se esconde toda una propuesta epistemológica que gradualmente va acaparando los espacios de la narración: se trata del peso de la realidad que choca con el ideario romántico encarnado en Moro. La apuesta racional del pensamiento científico representado en el joven Darwin, amparado en la lógica y su apuesta en medir las acciones con su causa/efecto desplaza a la tramoya romántica que pronto se verá sustituida por el ambiente de laboratorio donde predomina el microscopio del hombre racional. La crudeza expresiva del erudito cuando describe la fauna marina que para sorpresa de los demás resulta ser poseedor de profundos conocimientos sobre la sexualidad de los animales, exhibe la fragilidad del entorno romántico con el que inicialmente se ha querido estimular el gusto del lector. En una disertación, suerte de duelo entre ambos rivales, organizada por Carmen, Darwin explicará que el sexo del molusco conocido en Chile como "picoroco" es mucho más sofisticado y extenso que el del ser humano. Darwin es portador de aquel saber y comparte toda esa información anti-romántica que desacraliza el equilibrio y la intencionalidad ético/estética que Moro busca defender a través de su actividad artística amparada en las facultades del libre albedrío.

Filosofía que el narrador/a se ocupa también de minar al entregar información sobre la cantidad de amantes que Moro ha conquistado y abandonado a través del irresistible encanto que le otorga su habilidad con los pinceles. Todo este entramado de historias amorosas, aventuras de las que Moro siempre huye, van apareciendo en ese palimpsesto que son sus pinturas. Telas usadas anteriormente que ocultan la desnudez de las modelos que han posado para el artista, sus amantes en todas las latitudes por las que ha viajado. El entramado finalmente culmina con la relación sexual entre Darwin y Carmen de la que tanto el esposo de Carmen como Moro son testigos al sorprenderlos. El joven naturalista y la bella criolla transfigurados en "Sátiro y Bacante". La escultura representada en los cuerpos desnudos en medio del campo chileno de la zona central. Franz que siempre está en control de los efectos narrativos, a partir de esta escena climática aborda la problemática que más trabajo puede significarle. Se trata de lo siguiente. Escapando del ofendido y amenazador esposo, Moro y Darwin coinciden en las faldas del imponente Aconcagua y deben refugiarse en una cueva a causa de una devastadora avalancha de nieve que pone en peligro sus vidas. Allí encuentran el cuerpo momificado de una niña indígena. Afectados por el hambre mientras esperan el momento propicio para salir de su refugio, descubren alimentos en la bolsa para el viaje a la eternidad que llevaban los ancestros de las culturas originarias. Y hay también droga en las pertenencias de la joven. Los dos personajes europeos del siglo XIX ahora son protagonistas de una experiencia muy propia del lector de novelas de Cortázar, Kerouac o Miller. Y además practican antropofagia en una macabra escena. La cultura literaria "pop" de los años sesenta y setenta admite sin problematizar mucho con escenas como esta que incluye Franz. Pero en una novela histórica romántica ambientada en el siglo XIX, esto no es habitual. Franz la incorpora porque esta experiencia límite le permite echar por tierra todo avance y todo retroceso entre las fuerzas hasta ahora en pugna representadas por los personajes: el naturalista racional y el artista desenfrenado. El afán por la supervivencia supera los paradigmas descritos. La razón de vivir es superior y en situaciones extremas las profundas diferencias entre racionalistas y románticos pasan a ser ingenuos puntos de vista. El conflicto de rivalidad es superado por los personajes que han pasado por una experiencia tan al límite. Si Franz hubiera tomado como temática la experiencia de los jóvenes uruguayos del accidente aéreo de los años 70, probablemente hubiera llegado a la misma conclusión, pero para entonces el lector ya estaría preparado y el efecto buscado sería poco eficaz. Sí lo logra en una historia cuyo conflicto amoroso se ambienta en el siglo XIX. El palimpsesto que finalmente resuelve la novela no está en las telas que ocultaban realidades pretéritas, no está en las pinturas retocadas de las modelos de Moro. El palimpsesto de la novela está el descubrimiento de los misterios de la vida y de la muerte que perduran en los atuendos y en el cuerpo de la joven momificada. Allí está la explicación filosófica que busca develar la arquitectura narrativa de Franz en

esta novela y que hace participar a los decimonónicos personajes de una alucinante experiencia propia de ritos anteriores a la era cristiana.

ALMUERZO DE VAMPIROS. LA MEMORIA QUE IMAGINA LO QUE NO PUEDE RECORDAR

Esta novela de pronto parece rememorar las piezas teatrales de los célebres dramaturgos norteamericanos de mediados del siglo XX como *Historia del zoo* de Edward Albee. Está inicialmente escrita desde una perspectiva donde ambos protagonistas se presentan dotados de un control emocional y verbal que les permite respetarse mutuamente. Narrada principalmente en primera persona por el protagonista que desde un inicio dice que visita Chile en ocasiones. La escena inicial es la conversación con un viejo compañero de colegio al que llamará Zósima. Se reúnen en un café al que de habitual acuden intelectuales y políticos de los años 90. Estamos instalados en los años de fines del siglo XX. El café restaurante donde se encuentran es Le Flaubert, ubicado en una calle poco ruidosa del barrio alto de Santiago. Zósima es un extraño personaje muy de avanzada desde el punto político y totalmente desprendido del ambiente de celebración que se vive en los primeros años del Chile de la post dictadura. Es un acabado conocedor de la lengua y de las potencialidades e intencionalidades del a veces escurridizo lenguaje. Este rasgo en la descripción del personaje será fundamental más adelante en la novela porque será la característica, varias veces subrayada por el narrador principal, que empatiza y admira en su amigo, aunque difiera de él en su mirada política. El tema que los concentra es la posible reaparición de un ex profesor al que creían muerto durante los primeros tiempos de la dictadura.

Ocurre que para financiar sus estudios universitarios, el protagonista debe trabajar como taxista y lo hace en un ambiente nocturno controlado por el toque de queda que era el marco escénico de trasfondo en los años más oscuros de la dictadura. Allí sus clientes son parte de una extraña comparsa compuesta por sujetos medio ampones, medio vagos, medio alcohólicos, medio fracasados. En suma, criminales asociados a las fuerzas represivas del gobierno. Tipos vulgares asociados a un mundo de bohemia despreciable. Uno de los personajes que en una extraña analogía que nunca se despeja del todo pareciera suplantar al profesor desaparecido de quien el protagonista tenía los mejores recuerdos y que es tema que da inicio a la conversación en el restaurante donde se encuentra los amigos. Conversación que se extiende como una suerte de presente estático durante toda la novela. El "Maestrito" es una suerte de esperpento, pero altamente sórdido. Se cree inteligente, pero su sabiduría responde a la experiencia dolorosa del que sobrevive y ha perdido toda señal de decoro, si alguna vez lo tuvo. Es un rufián que se cree inteligente y que a veces actúa de manera inteligente porque así ha aprendido a sobrevivir. La relación entre el protagonista y este sujeto resulta obligada porque se les encarga (obliga) a trabajar en un guion cinematográfico para

un film que se llamará "La talla de Chile". La película requiere un gran repertorio de chistes que el Maestrito va recopilando en sus visitas por ambientes populares descritos siempre como degradados. Toda esta narración del pasado tiene como destinatario a Zósima aunque hay capítulos destinados al desparecido maestro o al Maestrito. A un tú al que generalmente acuden los narradores de Franz. Recurso que siempre tiene buenos resultados en su empleo porque añade intimidad y carácter confesional a los protagonistas. Este rasgo confesional permite profundizar en las fibras más íntimas de los protagonistas y es mecanismo adecuado para descargar rencores, dudas, malos entendidos. La desesperada búsqueda de chiste para construir el libreto de la película posibilita interesantes pasajes en los que la tarea del cineasta es comparada con el afán superfluo de estos personajes a los que consultan. Trabajan por encargo en un clima donde la rapacidad impera. Se burlan de sí mismos en este afán de indagación por lo humorístico y la narración colabora al pastiche a momentos rozando en la imprudencia como cuando se hace una amarga analogía entre el título del proyecto la "Talla de Chile" con un trabajo documental como *La Batalla de Chile*, film que no tiene nada del humor negro que se experimenta en las escenas de la novela. Los alcances de nombre, las infinitas posibilidades significativas generadas en el habla del chileno medio, le permite al narrador comentar y analizar conceptos del habla coloquial que van desde las coprolalias más bestiales a las palabras aparentemente menos ofensivas pero portadoras de cargas semánticas llenas de intencionalidad, definidora de identidades y sentidos. Como ocurre habitualmente en las novelas de Franz, el lenguaje pierde su categoría de grado cero, su aparente transparencia y pasa a ser él mismo el objeto argumental o el protagonista de la narración. El incontrolable poder polisémico de una palabra cualquiera atrae la atención del relato y se vuelve en materia metafísica, pretexto para ejercitar filosofía de ensayo, epistemología del sentido verbal. El caudal cultural con que Franz cubre de ropaje a los personajes, que son poseedores de saberes incalculables y muchas veces obliga al lector a dejarse llevar por los laberintos narrativos de las voces que tienen el control de lo que se cuenta. El fracasado proyecto cinematográfico hace pausas en la relación amorosa del protagonista con una joven prostituta que da la oportunidad a la voz narrativa para cuestionar las potencialidades del amor ideal y juvenil. Estereotipo sub-literario propio de las novelas rosa. Nada puede terminar como en el folletín en una novela de Franz, porque lo que él manufactura son novelas que observan el comportamiento más allá de los proyectos naturalistas o post modernos. *Conversación de vampiros*, sobrepasa incluso la episteme de la novela negra, y ridiculiza también cierta literatura comercial sobre zombis y seres sobrenaturales. Aquí, en el espacio real de la novela se vive lo sobrenatural y los zombis son esos políticos que se creen exitosos. La sordidez no es representada sólo por el ambiente de la pasada dictadura, porque en el Le Flaubert, la celebración del exitismo económico también está demarcada por la liviandad que resulta del conformismo y principalmente por una amnesia vertiginosa que se confunde con

la incapacidad de poder reflexionar sobre el pasado. El tiempo pretérito es culpable de todo y se lo culpa por causante de los defectos y carencias actuales, o sencillamente no se lo considera y se lo debe imaginar por incapacidad evocadora. Este trauma de la falta de memoria es causado por ausencia de pathos a partir de la conveniencia y valoración de la frivolidad. De allí que la única necesidad de mantener contacto con el pasado sea a través de la fabricación de un modelo: el desparecido, pero que se confunde en la memoria con espectros del presente. Por comodidad, estas analogías entre el pasado y actuales debilidades, se hacen parte de cómo se entiende que debe ser la vida: el auténtico Maestro, queda consolidado como pérdida de un destino que no fue. Lo que perdura en la memoria es esa figura pacata del "Maestrito", el ser vulgar graduado en el arte de la sobrevivencia.

Para el lector seguidor de Franz probablemente ya el título de *Conversación de vampiros* adelanta que se viene un problema difícil de resolver. Como siempre, las novelas de Franz culminan con un problema propio de la aporía clásica. Esta vez la memoria y sus diferentes concepciones acuden a la temática de la transfiguración por incapacidad, o por una suerte de cinismo, no necesariamente filosófico.

BIBLIOGRAFÍA

Burotto, Susana. "Carlos Franz y Juan Mihovilovich: Dos fronteras creativas que miran a Chile" *Cine y literatura.* Publicado el 10 de febrero, 2019. On-line https://www.cineyliteratura.cl/carlos-franz-y-juan-mihovilovich-fronteras-creativas-que-miran-a-chile/

Cánovas, Rodrigo. "Lectura de *El desierto* (2005), de Carlos Franz, novela de la dictadura chilena". *Anales de Literatura Chilena* Nº 14. 225-237.

Donoso, José. *Historia personal del "boom"*. Santiago: Alfaguara, 2007 (1ª edición, 1972).

Franz, Carlos. *Si te vieras con mis ojos.* Santiago: Alfaguara, 2016.

Franz, Carlos. *La muralla enterrada. Ensayo sobre literatura urbana e identidad.* Santiago: Debolsillo, 2019.

Franz, Carlos. *La muralla enterrada (Santiago, ciudad imaginaria).* Santiago: Planeta, 2001.

Franz, Carlos. *Santiago Cero.* Santiago: Debolsillo, 2008 (1ª edición, 1989).

___. *Almuerzo de vampiros.* Santiago: Alfaguara, 2007.

Lastra, Pedro. *Una vida entre libros: Letras de América.* Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2016.

Messer, Natalia. "Mauricio Rugendas el pintor de la sensibilidad profunda enamorado de Chile". en *Revista Nos*, edición digital, 2020. On-line https://www.revistanos.cl/mauricio-rugendas-el-pintor-de-la-sensibilidad-profundamente-enamorado-de-chile/

Monsiváis, Carlos. Prólogo, "La ciudad letrada: la lucidez crítica y las vicisitudes de un término". *La ciudad letrada*. Santiago: Tajamar Editores, 2004 (1ª edición, 1984) 5-29.

Ortega, Julio. "*El lugar donde estuvo el Paraíso*, según Carlos Franz". Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. On-line http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-lugar-donde-estuvo-el-paraso-segn-carlos-franz-0/html/01bdfa8a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html

Oviedo, José Miguel. *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra, 1993. (1ª edición, 1950)

Pope, Randolph. "'Borges' y Skármeta en París". *Anales de Literatura Chilena*, Nº 23 (junio 2015): 125-139.

Rama, Ángel. *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2008 (1ª edición, 1982).

Sarmiento, Domingo F. *Viajes por Chile*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

Skirius, John. Comp. *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 22, diciembre 2021, número 36, 187-210
ISSN 0717-6058

EL ESPÍRITU DEL VALLE NO MUERE, A SABER, LA HEMBRA OSCURA: ALGUNOS RASTROS FUNDAMENTALES DE LA TRADICIÓN CHINA EN LA POESÍA CHILENA

THE VALLEY SPIRIT NEVER DIES, IT IS NAMED THE MYSTERIOUS FEMALE: SOME FUNDAMENTAL TRACES OF CHINESE TRADITION IN CHILEAN POETRY

Roberto Aedo
Universidad O'Higgins
Universidad Alberto Hurtado
aedo_roberto@yahoo.es

RESUMEN

En este artículo se estudia el vínculo entre la poesía china y la chilena: las huellas de una cultura y tradición milenarias en una rama joven de la antigua tradición de la lengua castellana, que en el siglo XX constituyó una de las prolongaciones mejores de su sabia. En este contexto, postulamos que ambas naciones tienen una historia que las vincula de manera significativa con el fenómeno poético, con la compleja y múltiple realidad de la poesía. Asimismo, postulamos que, no obstante su carácter hasta ahora secreto, dicha relación existe y su cartografía puede delinearse con varios hitos relevantes dentro de la geografía poética de Chile, a lo largo y ancho del siglo XX. Por último, postulamos que la presencia de la tradición china en estas obras constituye una muestra no solo del incesante diálogo dentro de la literatura mundial, sino que la base para un diálogo futuro, verdaderamente transcultural, para una apropiación productiva en ambas direcciones que —aunque haciéndose como proceso— todavía no ha acontecido.

PALABRAS CLAVE: Poesía china – poesía chilena – transculturación.

ABSTRACT

In this article, we study the link between Chinese and Chilean poetry: the traces of a millenary culture and tradition on a young branch of the ancient tradition of the Spanish language, that, in the 20th century, became one of the best extensions of its sage. In this context, we establish that both nations had a history

that relate them in a meaningful way with the poetic phenomenon, with the complex and multiple reality of poetry. Likewise, we sustain that, despite being quite unknown, that relationship exists, and its cartography can be delineated with several relevant landmarks within the poetic geography of Chile, throughout the 20th century. Finally, we argue that the presence of the Chinese tradition in this works constitutes a sample not only of an incessant dialogue within World Literature, but also the basis for a future dialogue, truly transcultural, for a productive appropriation in both directions that —although becoming as a process— has not yet happened.

Key Words: *Chinese poetry, Chilean poetry, transculturation.*

Recibido: 15 de marzo de 2021. *Aceptado: 26 de octubre de 2021.*

Si hay naciones íntimamente vinculadas con la poesía a través de su historia, nos parece que China y Chile pertenecen —como esperamos mostrar— en propiedad a ellas. Y pese a lo distintas que son sus respectivas tradiciones poéticas, ambas son mucho menos distantes de lo que suele pensarse.

En este sentido, la invitación es a asomarnos y adentrarnos, aunque solo sea de manera brevísima e inicial, en el diálogo cultural y literario entre la poesía china y la chilena, a través de una revisión de algunas huellas significativas de la primera en la segunda[1]. Y a este respecto, no solo postulamos que este diálogo existe y puede mostrarse a través de ciertos hitos significativos y consistentes dentro del siglo XX, sino que ellos constituyen la base, el primer paso, dentro de un proceso verdaderamente transcultural[2].

1 El presente ensayo es una reescritura ampliada de una ponencia inédita, presentada en el congreso SOCHEL del año 2016.

2 Para una actualizada revisión crítica del concepto de transculturación, desde su formulación antropológica inicial por parte de Fernando Ortiz en su *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1940) y su aplicación a la literatura por parte de Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), pasando por la crítica del concepto, tanto desde la heterogeneidad cultural de Cornejo Polar como desde las perspectivas posmodernas de Mabel Moraña y otros intelectuales a finales de los noventa, hasta llegar a la revisión y reivindicación de autores como Bueno y Sobrevilla a partir de los primeros años del presente nuevo siglo, o la que nosotros mismos hemos intentado hacer hace un par de años, en medio de la todavía persistente hegemonía de lo híbrido, véase nuestro trabajo Siempre de nuevo crucificado…, 207-225.

LA HEMBRA OSCURA EN LA *NACIÓN DEL CENTRO*: BREVÍSIMA RELACIÓN DEL VÍNCULO ENTRE LA POESÍA Y CHINA

China es un país marcado, *signado* por la poesía. Y esto que decimos, lo decimos en varios sentidos.

Por una parte, la suya es una tradición verdaderamente milenaria, una de las más antiguas y prolíficas del mundo (Chen, 9-10). Si atendemos a sus colecciones clásicas fundacionales, veremos que ambas son grandes fuentes poéticas y de cultura que tienen más de dos mil años. En este sentido, el *Shī Jīng*, es decir, el *Libro de las odas, de los cantos* o *de los poemas modelo*, se remonta al menos hasta el siglo XI A.C., en la época la dinastía Zhou (1045-221 a.C.), y pasó, con el tiempo, a ser considerado como uno de los cinco clásicos confucianos, a partir de la primera dinastía Han (a partir del 206 a.C.), cuatro siglos después de haber sido compilados los trescientos cinco cantos que lo componen (de Cuenca, 11-13). Otro tanto ocurre con el *Chŭ Cí*, los *Versos* o *Elegías de Chu*, la pequeña antología de veintiocho poemas compilados durante el Periodo de los Reinos Combatientes (475-221 a.C.), que contiene un tesoro muy especial: los veintiséis que se conservan de Qu Yuan (339 aprox.-278 a.C.), el primer gran poeta chino y, para muchos autores y críticos chinos, el más grande de su historia (Zhuo y Yin, 26-37). Como fuere, sorprende no solo su antigüedad, sino también tanto la gran cantidad de poemas como de poetas (Chen, 10-11), además de la gran continuidad de tan extensa tradición, la que no obstante tuvo su edad de oro hace ya varios siglos, durante las dinastías Tang y Song, sigue demostrando vigor y continuidad hasta el siglo XX, con nombres como los de Bei Dao, Xi Quan o Xiao-Xiao, y proyectándose en el XXI, con nombres como los de Li Hao, Yang Biwei o Cao Shui.

Por otra parte, su tradición es una de las más relevantes de la historia universal, no solo en términos cuantitativos y de continuidad, sino cualitativos, esto es, de su nivel poético. Bastaría con recordar la poeticidad de algunos de sus textos sapienciales, como el *Yì-jīng* (*I-Ching*) y el *Dào Dé Jīng* (*Tao Te King*), o las obras de poetas mundialmente reconocidos como Li Bai, Du Fu, Wang Wei, Bai Juyi, Li Qingzhao, entre muchos otros, para darse cuenta de que estamos ante una tradición señalada en la historia de literatura del mundo. Por ello, no es de extrañar el entusiasmo, la admiración y el estímulo que ha producido en importantes poetas occidentales, sobre todo contemporáneos, que han dialogado más o menos abiertamente con ella, tanto a través de sus propias obras como de sus traducciones: pensamos en la relectura marxista de un poema como "Leyenda del origen del libro Tao-Te-King durante el viaje de Lao Tse hacia la emigración" (2001, 218-225), en el dibujo que se da de Shen Té en la parábola escénica de *El alma buena de Sezuán* (2018, 1105-1192) o en la reescritura del marxismo que —dialécticamente, ahora en clave de los diálogos entre maestros chinos— hiciera Brecht en su *Me-Ti* (1969); pensamos en el juego de

máscaras y palimpsestos, de traducciones y *personæ,* tanto en la escritura como en las reescrituras de Pound (2007, 221-291 y 2018, 401-660) y, más tarde, de Rexroth (2001a, 122-125; 2004, 24-25; 2001b y 2006); pensamos, finalmente, en las huellas de dicha tradición en poetas de nuestra América, ya sea en los poemas visuales —a medio camino entre los caligramas franceses y los ideogramas chinos— de Tablada (93-95), en los *Microgramas* o en "Invocación a la palabra" de Carrera Andrade (62-72, 164-166) —a menudo asociados tan solo con el *haikú,* pero que tanta influencia revelan de la estrofa clásica china de cuatro versos— o en las traducciones que hiciera a nuestra lengua, de algunos de los clásicos de Tang y de otras épocas, Octavio Paz (1984, 205-229).

Para el pueblo chino, la poesía desempeñó muy diversas e importantes funciones. Así por ejemplo, estas fueron desde la de promoción social a través de los exámenes imperiales que, desde la Dinastía Tang, durante cientos de años facultaron o no la entrada de ciertas personas a la carrera funcionaria en las antiguas dinastías, pasando por su utilización como criterio de elección de los padres para aceptar a un pretendiente de su hija o de los captores para conceder la libertad de un prisionero, hasta ser el vehículo de formulación de su más alta metafísica, como en el caso del taoísmo, en los ya clásicos versos de Lao Zi y de Zhuang Zi. En efecto, como señala Lín Yǔtāng, en China la poesía ha entrado más en la composición de las vidas que en Occidente, y

> (…) no se la considera con esa divertida indiferencia que parece tan general en la sociedad occidental (…) todos los sabios chinos son poetas (…) A mi juicio, la poesía ha asumido las funciones de la religión en China, en cuanto la religión es tomada como una limpieza del alma del hombre, un sentimiento del misterio y la belleza del universo, y una sensación de ternura y compasión por los semejantes y por las criaturas humildes de la vida. (…) La poesía ha enseñado a los chinos un criterio de la vida que, a través de la influencia de los proverbios y los pergaminos, ha penetrado la sociedad en general y le ha dado un sentido de compasión, un amor muy grande por la naturaleza y una actitud de artística aceptación de la vida (294-295).

El pensar en imágenes concretas y emotivas, alejadas del pensar lógico-analítico, tanto tiene que ver con el carácter como con el mismo idioma chino, al menos en su primera fase ideogramática, ha sido decisivo para la aceptación, el cultivo y el gran logro de la poesía entre los chinos. Por todo ello, no es casual que, desde entonces, en China la poesía sea una integrante constitutiva de buena parte de su pintura —piénsese en Su Dongpo o en Wang Wei, por ejemplo—, y que además —y esto quizás sólo en China— hasta los máximos gobernantes, desde el Emperador Wu de Han y hasta Mao, han compartido el amor por la poesía y en muchos casos —como en el de los antes mencionados— hasta algo más que la mera solvencia en su propia escritura.

EL ESPÍRITU DEL VALLE EN LA *COPIA (*IN*)FELIZ DEL EDÉN*: BREVÍSIMA RELACIÓN DEL VÍNCULO ENTRE LA POESÍA Y CHILE

Cambiando lo que hay que cambiar, a su manera, también Chile es un país *signado*, *transido* por la poesía: aunque la producción es, en comparación, muchísimo menor en términos cuantitativos, tanto en lo que respecta a su antigüedad, como a la cantidad de su producción y productores, la relación de Chile con la poesía está lejos de reducirse a un mito, en el sentido peyorativo que aún le da cierta modernidad tardo ilustrada al término.

En otro lugar hemos buscado responder a la pregunta por el misterio de la tradición poética chilena, acerca de qué explicaría o podría, al menos, ayudar a explicar por qué en una nación tan pequeña y subdesarrollada, tan irrelevante dentro del contexto de las luchas por la hegemonía macropolítica, que no pareciera destacar en nada más que en ser una importante fuente de recursos mineros, se pudo producir en tan poco tiempo, una de las tradiciones poéticas más relevantes dentro del contexto de la lengua. Para ello, buscamos adentrarnos en profundos elementos de vario tipo, tanto geográficos como de flora y fauna, tanto histórico-sociales como literarios, que están en la base de la especial relación de Chile con la poesía (2017, 99-117). A continuación, intentaremos tan solo enunciar algunas de esas ideas, para mostrar el vínculo profundo que creemos que, como pueblo y territorio, nos une con la poesía.

En cuanto al primer factor, al geográfico, vemos que los límites de Chile se relacionan en sus cuatro puntos cardinales no solo con grandes realidades geográficas, de magnitud mundial, sino que también se relacionan, analógicamente, con los cuatro elementos estudiados en su relación con la poesía y la imaginación creadora por Bachelard (1958, 1966, 1992, 1996a y 1996b). Asimismo, y dada la vinculación anterior, nuestros límites se relacionan con los cuatro poetas fundadores de nuestra tradición poética, pues, sincrónicamente, cada uno de ellos eligió y/o fue elegido por uno de estos elementos, para ser el más característico de su imaginario. En el norte tenemos el Desierto de Atacama, el más seco del mundo, que se relaciona con el elemento tierra y con la figura de Mistral, cuya obra áspera y doliente recuerda al valle del Elqui de sus infancias y a la Palestina bíblica que tanto marcó su sensibilidad; la soledad y la sed que asociamos con el desierto, no son sino metáforas del desgarro y el desamparo, de la honda necesidad metafísica que vemos en su poesía. Por el sur tenemos la Antártica, con sus "hielos eternos" que por su condensación sólida y gaseosa del agua, se relacionan con la frialdad del pensamiento y, de esa forma, con el elemento del aire y con la poesía de la inteligencia y de la cultura, crítica y autocrítica de Huidobro, y su imaginario aéreo y cósmico, que puede ser tocado por la existencia y reflexionar —de manera grácil o sombría— acerca de su caída. Por el este, en tanto, tenemos la Cordillera de Andes, la parte final de un gran macizo cordillerano que cuenta con casi 500 volcanes geológicamente activos, lo

que lo conecta con el elemento del fuego y la poesía de Pablo de Rokha, que canta y filosofa a martillazos con su crítica social, imprecando a la clase rectora con ecos y lava del bajo pueblo, desde una poética innovadora y rupturista, que crea a través de la destrucción. Finalmente, por el oeste tenemos al océano Pacífico, el más grande del mundo y que por supuesto represente al elemento agua, que marca el imaginario poético de Neruda, que con sus sentidos abiertos actualiza y articula, calculadamente, pero también a tientas, sus elementos genésicos e inconscientes, erótico-sexuales e históricos, eurítmicos y eufónicos. A esta analogía básica, hemos agregado otras: a la longitud casi insular de nuestro país, se le apareja no solo una gran diversidad de microclimas, sino que de poéticas, tal como al fenómeno del endemismo, se le apareja el de la existencia de una gran cantidad de poetas proporcionalmente hablando, tanto a la cantidad de población como a la juventud de nuestra nación como estado-nación moderno. Estas *aves raras*, que solo son originarias de aquí, nos han ofrecido un canto que se asemeja al movimiento de placas en una de las regiones más terremotos en el mundo.

Un segundo factor, es el socio-histórico: desde los tiempos de la colonia, y aún antes —recuérdese la invasión de los Incas que, como más tarde sucedería con los españoles, serían detenidos en la frontera del Bío Bío por los Mapuche—, la nuestra ha sido una historia de maltrato, de búsquedas y de rechazos, una historia de desamor. Y esto no solo entre distintas líneas dentro de la consabida trinidad culturalista actual, la de raza, género y clase, sino que asimismo al interior de cada una de ellas, de las familias y de las conciencias individuales mismas. Frente a una cierta autoimagen de estabilidad, tanto social como institucional, a partir de la década de 1830 o del así llamado “Estado en forma”, lo que se ve por la costura de dicho relato es la herida social constante. Así por ejemplo, partiendo por la de Santa María de Iquique en 1907, puede verse a través del siglo una correlación entre crisis económicas y matanzas:

> Masacre en 1938: Seguro Obrero; masacre 1934: Ranquil; crisis económica el año 1943; crisis económica el año 1946: masacre Plaza Bulnes; crisis económica en 1949, 1953, 1955, 1957: masacre de 1957; crisis económica 1961, 1962: masacre de 1962; crisis económica años 1967, 1968, 1969: masacre en el norte, masacre en sur; crisis económica 1972, 1973: masacre 1973 (Salazar, 211-212).

Y fue uno de estos hechos, en esta historia de violencia, el que, pensamos, marcó a sangre y a fuego, el origen de nuestra tradición a partir de la vanguardia histórica: la Guerra Civil de 1891. Este conflicto fratricida, quizás el más grande que registre nuestra historia, dejó no solo quiebres políticos, institucionales y económicos, sino sobre todo sociales; los miles de muertos, un altísimo número en relación a la población total, dejan un luto nacional muy extendido y el campo chileno repleto de muertos.

De ese sombrío sembradío germinará también nuestra poesía: las huellas del dolor y la tristeza, encarnarán en versos que irán registrando nuestra historia a contraluz, y conectarán de esa muerte tanto con la historia social, como con la situación existencial y con la dimensión metafísica.

Y en este punto conectamos con el tercer factor importante a la hora de examinar nuestra vinculación con la poesía, esto es, con el factor más propiamente literario. En este sentido, Chile es una de los pocas naciones en la historia del mundo que pueden decir que han sido fundadas por un poema, en nuestro caso, por *La Araucana,* poema épico publicado por partes, en 1569, 1578 y 1589, respectivamente. Y si para algunos, como por ejemplo para Fernando Alegría (VII-XII y 1-42) o para Armando Uribe (202), el origen y la continuidad de la literatura y de la poesía chilena se retrotrae precisamente hasta el siglo XVI o incluso antes si consideramos también la tradición oral, para nosotros, en cambio, como tradición nacional, ella se funda en propiedad, esto es, como tradición continua, recién a comienzos del siglo XX (2017, 105-107). Ello implica que, no obstante entroncar con toda la literatura en lengua castellana, ya sea peninsular o americana, y a pesar de tener importantes antecedentes, desde Pedro de Oña a Carlos Pezoa Véliz, para nosotros la poesía chilena se funda por los cuatro grandes poetas de la época de la vanguardia histórica: Mistral, Huidobro, de Rokha y Neruda. El hecho de que tres de nuestros cuatro grandes fundadores pertenecieran —al menos en una etapa importante de sus obras— a la vanguardia, y que esta fuese, de acuerdo con la conocida tesis de Paz, la metáfora más radical de la "tradición de la ruptura" iniciada en la poesía moderna por el romanticismo (2003, 432), de violento y radical rechazo del arte neoclásico y del orden burgués, pensamos que ello imprimió un sello crítico y resistente, más o menos beligerante, a nuestra tradición, que la acercaría más a *la belleza de la verdad* que a *la verdad de la belleza*. Este punto ha sido visto muy agudamente por Edgardo Anzieta, quien —como Jorge Millas, Víctor Farías y otros— ha planteado cómo entre nosotros la poesía ha cumplido hondas funciones como forma de conocimiento, no solo a nivel del binomio *monumento-documento* con respecto a una determinada realidad histórico-social, sino que también en cuanto indagación profunda de *lo que es*:

> Habría que sostener que la poesía en Latinoamérica y por supuesto en nuestro país, constituye una forma de conocimiento. Pienso, no en forma original, que *entre nosotros*, la poesía tiene validez casi filosófica. (…) Creo que es una poesía signada por la verdad. La belleza aparece después. No digo que en forma secundaria, ni subordinada. Digo que después y este llamado de atención que hago, *algo* significa. Porque me parece que no es el mismo acento antes que después: hay en nuestra poética un *compromiso ético* que marca su curso. Pulsa los temas, la forma de abordarlos. (…) Nuestra poesía es historia y filosofía de nuestra impotencia como pueblo y como cultura (Anzieta, 23-29).

BEBIENDO CON LA LUNA Y CON SU SOMBRA: ALGUNOS RASTROS DE LA TRADICIÓN POÉTICO-CULTURAL DE CHINA ENTRE NOSOTROS

Precisamente por no haber una tradición propia, relevante y realmente continua, de la cual pudieran nutrirse verdaderamente, los fundadores de nuestra poesía no solo acudieron a abrevar a los clásicos del idioma, sino que se abrieron desde el comienzo a grandes obras de otras literaturas: así la gravitación de la Biblia y los grandes novelistas rusos en Mistral; la de los grandes poetas latinos y franceses en Huidobro; la de Dante y Whitman en de Rokha; la de Tagore y Baudelaire en Neruda. En Chile, ninguna obra pudo nutrirles, como sí pudieron hacerlo en alguna medida otras del continente, como las de Darío y Martí. Como ocurrió en casi toda nuestra América, rápidamente, a poco andar, y a diferencia muchas veces de lo que ocurre en naciones con tradiciones lingüístico-literarias con una fuerte y antigua tradición nacional, nuestros grandes autores no se encerraron en la producción local ni en su propia lengua, y fueron haciendo suyo —como pudieron, muchas veces de manera precaria, a través de más de una traducción— el acervo poético de la humanidad.

En este sentido, puede decirse que las relaciones, particularmente con autores de lengua española, francesa e inglesa, entendibles por razones tanto literarias como extraliterarias, son más o menos evidentes, conocidas y/o reconocidas, mas no sucede lo mismo con la influencia, la sintonía y/o la apropiación productiva de la gran tradición de la poesía y cultura de China; podría incluso pensarse que dichas relaciones podrían ser más bien inexistentes. No obstante, si nos fijamos bien, poco a poco, van apareciendo algunas huellas, de relevancia creciente, desde nuestros fundadores en adelante.

HUELLAS DEL DRAGÓN EN NUESTRA POESÍA I: LA VANGUARDIA HISTÓRICA

En el título del segundo libro de Huidobro, *Las pagodas ocultas* (1914), bien puede verse un resabio del exotismo modernista, que identificaba lo chino como lo oriental por antonomasia y lo oriental con un *más allá*, con el espacio misterioso, espiritual y/o sensual de una otredad radical, en este caso, de un espacio interior, con el que confluyen tanto la noción cultural de la célebre ruta de la seda, cuanto la prurito de auto-indagación, de búsqueda o de buceo en los espacios interiores del inconsciente de la vanguardia:

> Las almas son Pagodas Ocultas y misteriosas cuya soledad está llena de mundos y tiene extrañas resonancias.
> (…)
> Alma mía, penetra sin miedo en la Divina Pagoda, la luz de la luna que entra por la puerta te acompañará algunos pasos; (…)
> Alma mía, busca el sendero de seda que va por dentro de ti misma (231-233).

Un acercamiento más personal y poéticamente más relevante, ahora desde una óptica política comprometida con la revolución a escala mundial, es la que ofrece, en su particular estilo, Pablo de Rokha. En abierto diálogo intercultural, que da cuenta de conocer por lo menos a dos de sus grandes pensadores y a uno de sus grandes poetas, ve y celebra en la China revolucionaria el primer momento del *mundo nuevo* dentro de una de las culturas más representativas del *mundo antiguo*, y todo ello encarnado, concretamente, en la figura de Mao Zedong, a quien quiere ver como una "superación" de los grandes pensadores y poetas de la antigüedad. Así, con su entusiasmo poético de siempre y el optimismo de la voluntad que caracteriza a los revolucionarios, escribe en su *Canto de fuego a la China popular* (1963):

> Embanderada de milenios, con aroma a paloma de las entrañas de la tierra, tus antepasados
> se confunden con los abuelos y los tatarabuelos de la eternidad y la epopeya inmemorial de la Gran Muralla, ciñe tu estatura grande y fuerte (…)
> Mundo nuevo del viejo mundo, vienes llegando desde los orígenes acumulados a la espalda del abismo,
> o goteado por los barros cósmicos, o azotado
> por el huracán de la existencia humana, y tu lenguaje es *la sabiduría*, a los viñedos de Li-Tai-Po,
> le opones, continuándole, los anchos peldaños cosmogónicos,
> del Laotzé y el Confutzé geniales, con la equivocación esplendorosa de los errados iluminados que escarban las tinieblas con barretas de humo, y los superas contradiciéndolos con Mao, el claro, el que construye el marxismo-leninismo en poeta-líder,
> el hombre-especie, que relampaguea como un toro de oro (2015, 135 y 137).

Además, en 1964, durante su estadía de seis meses en ese país junto a su hijo Pablo —al que fuera invitado precisamente por el "poeta-líder"—, de Rokha escribió *China roja*, libro que fue publicado, solo parcialmente y traducido al chino por Zhao Jinping, como *Xiangei Beijing de songgae* al año siguiente, y cuyo original castellano, salvo por la excepción del poema "Alegría Pekinesa" (2015, 138-141), permaneció inédito desde entonces. Sin embargo, en 2020, gracias a los esfuerzos de Alejandro Lavquén y de José Miguel Vidal Kunstmann, contamos ahora con una edición castellana íntegra de lo que se conserva de dicho conjunto[3]. Además del irrestricto apoyo

[3] Una detallada relación, tanto del contexto de producción del libro como de su reciente rescate, puede encontrarse en "*China roja*, el libro 'extraviado' de Pablo de Rokha" de Lavquén y en "Pablo de Rokha y China: la invitación, el viaje, traducción e impresiones de un chileno promaoísta" de Vidal Kunstmann, en *China roja* 11-13 y 15-40, respectivamente.

—acrítico y celebratorio— al proceso revolucionario chino, desde el cual incluso ensaya una mirada del mismo tipo al proceso revolucionario cubano en curso, puede observarse, en varios momentos, un desacostumbrado tono jovial y luminoso en el poeta, que ya había escrito y publicado su elegiaco "Canto del macho anciano" y se encontraba en los últimos años de su vida. Llama también la atención, su regreso a ciertos recursos muy tradicionales y por entonces desusados por él, como el uso de metro y de rimas asonantes regulares[4].

Como fuere, aunque este conjunto no es el primero dedicado íntegramente a China entre nosotros[5], e insiste una y otra vez en algunos de los aspectos de adjetivación, tono y visión que se encuentran entre los menos logrados del gran arte de ese viejo maestro, *China roja* muestra versos empapados, imbuidos de historia y de múltiples referencias culturales. Así, desde el río Yangtsé hasta las minorías étnicas, desde la Gran Muralla a Mao, desde la comida china a la Gran Marcha, desde Li Bai a las invasiones japonesas, de Rokha da amplia muestra de conocer referencias que corresponden no solo a *isotopos* discursivos, sino a verdaderos hitos y referentes aun para muchos de los propios chinos con respecto a su propia nación. Asimismo, muestra alguna intuición brillante del poeta —que al menos se ha confirmado en términos de la producción— junto con momentos en los que se percibe una honda emoción[6].

Por su parte, en cuanto a Neruda, es posible decir otro tanto. Por él mismo se sabe que su primer contacto se produjo "en 1928", cuando en pleno fulgor *residenciario*

---

[4] Así por ejemplo, en lo vemos en el primero de los tres cuartetos del ya mencionado poema "Alegría pekinesa", con uso de endecasílabo y rima asonante regular en ABAB: "Emocionado entre esta gente buena / su risa llena la compararía / a los melocotones o a la avena, / o a las almendras, o a la poesía" (47).

[5] Ese título corresponde —hasta donde sabemos, y según nos hemos enterado recientemente, gracias a Pedro Lastra—, al brevísimo *Anillo de jade* (1959), que publicó —también luego de un viaje a China— Ángel Cruchaga Santa María. En sus mejores momentos, estos versos muestran el encanto de una glosa poética, a la manera de las chinoises: "Una acuarela con un faisán y un ramo de crisantemos / con un dulzura de gris y azul en el país del sueño. / Un verso de Li Tai Pe desciende verticalmente / como una línea de pétalos que vinieran del cielo" (17).

[6] Al respecto, en "Adiós a China Popular", leemos: "El hombre se hunde / en el gran enigma, y es polen o es nube / gota de agua herida, / que fluye // Gran China querida / serás la palanca / del mundo, en las cimas / de la vida humana, / erguida // Tú estarás viviendo / ya el comunismo; / y yo estaré adentro / de Chile, tendido / y muerto" (132-133). Y más adelante, dentro del mismo poema: "China, amada China / Popular, soy viejo, / la que yo quería / no existe / el recuerdo / agita / como un viento rojo / mi corazón, yerro / siendo pueblo, solo / solo, siendo pueblo / y 'roto', // carne y sangre alerta, de poeta obrero / de la pluma, inmensa / China inmensa, adentro / de mi ser chileno / te llevo!" (135-136).

estuvo de paso “por Hong Kong y Shanghai” (2004, 284), camino a asumir su cargo en el consulado chileno en Birmania. Los otros contactos, algo más relevantes, estuvieron vinculados a dos visitas, ambas registradas en páginas de *Confieso que he vivido* (248-256 y 277-288). La primera, se produjo en 1951, cuando fue invitado a Beijing, para asistir a la premiación de la destacada política china Sòng Qìnglíng, vicepresidente de la entonces recientemente nacida República Popular, quien fue galardonada con el Premio Lenin (todavía por entonces llamo Stalin) de la Paz, otorgado el año anterior, por un jurado entre los cuales se encontraba el propio Neruda junto a Louis Aragon y otros. Durante esta visita, Neruda conoció al poeta Ai Qing, que fuera designado para ser su anfitrión y con el cual entablaría una duradera amistad. De esa primera visita, nos han quedado algunas observaciones agudas y vigentes del poeta, a menudo citadas en ceremonias y en prensa, pero de manera muy parcial, perdiendo así su filo crítico[7]. El autor de las *Residencias* no solo notó la falsedad de los funcionarios y las múltiples trabas para todo de la burocracia, sino que se impresionó del candor y belleza del pueblo chino, y disfrutó de las bondades de su cocina, con el célebre pato lacado de Beijing. Sin embargo, esto parece haber sido todo cuanto pudo registrar su sensibilidad.

En este sentido, su segunda visita cinco años después, menos oficial, en compañía de Matilde, de Jorge Amado y su esposa Zéila, y nuevamente en compañía de

[7] Quizás por su costumbre a los cargos, a los premios y a ciertos ambientes oficiales, o quizás por su condición de artista verdadero pero también de intelectual orgánico del PC chileno como parte del bloque soviético —“yo creo haber sido un sectario de menor cuantía” (282)—, es comprensible que, desde un cierto punto de vida en adelante, Neruda no destaque por su filo crítico. Además —y esto lo sabemos por experiencia propia—, en el caso un pueblo tan acogedor y noble como el chino, mas con una burocracia tan importante y poderosa, no es extraño que las percepciones se pierdan o confundan. Compartimos la cita completa, en su contexto, para que se aprecien tanto el aprecio y simpatía de Neruda, como su filo crítico y confusiones: “El pueblo chino es uno de los más sonrientes del mundo. A través del implacable colonialismo, de revoluciones, de hambrunas, de masacres, sonríe como ningún otro pueblo sabe sonreír. La sonrisa de los niños chinos es la más bella cosecha de arroz que desgrana la gran muchedumbre. / Pero hay dos clases de sonrisas chinas. Hay una natural que ilumina los rostros color de trigo. Es la de los campesinos y la del vasto pueblo. La otra es una sonrisa de quita y pon, postiza, que se pega y despega bajo de la nariz. Es la sonrisa de los funcionarios. / Nos costó distinguir entre ambas sonrisas cuando con Ehrenburg llegamos por primera vez el aeropuerto de Pekín. Las verdaderas y mejores nos acompañaron por muchos días. Eran las de nuestros compañeros escritores chinos, novelistas y poetas que nos acogieron con noble hospitalidad. Así conocimos a Tieng Ling, novelista, premio Stalin, presidente de la Unión de Escritores, a Mao Dung, a Emi Siao, y al encantador Ai Ching, viejo comunista y príncipe de los poetas chinos. Ellos hablaban francés o inglés. A todos los sepultó la Revolución cultural años después. Pero en aquel entonces, a nuestra llegada, eran las personalidades esenciales de la literatura” (252-253).

su amigo Ai Ching, le permitió percibir nuevas cosas: el avance en la industria textil y en la gradual eliminación de las injusticias, y la "tan abrumadora belleza" (280) y "la profunda poesía" que se desprende de sus paisajes, "de su naturaleza grandiosa" (281), especialmente en su recorrido por el Yangtsé y sus desfiladeros, la que —en consonancia con perspectiva ideológica— le retrotrajeron al trabajo humano, al diálogo entre ambas bellezas, en la de la naturaleza "ha disciplinado y dado forma" a la del ser humano: la fidelidad de la pintura clásica y el esfuerzo de quienes cultivan la tierra, hasta en los espacios más difíciles y pequeños de las rocas. Asimismo le permitió reconocer "el refinado gusto de China, esta raza que no sabe hacer nada feo" (281) y la generosidad de su pueblo; en un pequeño mercado de una aldea, el poeta se sintió maravillado por unas pequeñas y montables jaulas de bambú para cigarras, y ante cuyo asombro infantil —el del niño que siempre fue Neruda—, los campesinos le regalaron una: "Solo en mi infancia recuerdo haber recibido regalos tan memorables y silvestres" (280).

Ahora bien, poéticamente hablando, pueden encontrarse huellas de esas experiencias y del impacto en su sensibilidad en *Estravagario* (1958)[8], pero sobre todo en *Navegaciones y regresos* (1959). Dentro de este último, si en "Oda a la gran muralla en la niebla" reflexiona acerca de la soledad y la separación, en la duración de lo transitorio y la posibilidad de la insensibilización ante el dolor en el transcurso del tiempo[9], en "Oda a un tren en China" el símbolo de la vida como viaje lo lleva de la tierra china al mar[10] y en "Oda a un solo mar" canta precisamente la posibilidad de unir China y Chile, a través del mar como límite geográfico, como humedad amatoria y materia vital que une, pero también como espacio del sueño, del amor que reúne e imagina lo separado como junto e igual en medio de la crítica implícita de la materia

8 Así por ejemplo puede verse en este fragmento del poema "Regreso a una ciudad": "Ando por bazares de seda / y por mercados miserables, / me cuesta creer que las calles / son las mismas / los ojos negros / duros como puntos de clavo / golpean contra mis miradas, / y la pálida Pagoda de Oro / con su inmóvil idolatría / ya no tienen ojos, ya no tiene / manos, ya no tiene fuego" (25).

9 "La sangre derramada, / el silencio, la lluvia, te convirtieron en un reptil de piedra? // Oscuras mariposas entrevuelan, / se persiguen en la húmeda mañana, / la soledad es grande y sigue / sobre tu cinta interminable, Gran Muralla. // Me parece que allí donde creciste / como un río inhumano / se espantaron los nómades / se estableció el silencio / y un largo escalofrío / quedó sobre los montes / durando, duradero" (66-67).

10 "Oh viaje de mi vida, / una vez más plena luz, / en plena proporción y poesía / voy con el tren rodando, / como ayer en la infancia más lluviosa / voy con el tren aprendiendo la tierra / hacia donde el océano me llama" (113).

que consideramos como lo único real[11], y en "Soledades de la tierra china" canta las bondades naturales y la historia de China, y busca la unión nuevamente a través de la metáfora amatoria, del momento que resplandece para después desaparecer:

> Tierra china, quiero decirte
> sólo palabras de tierra,
> palabras verdes de arroz,
> palabras de rojo quemado:
> lo que los hombres hicieron y hacen:
> guerras, estatuas, epopeyas
> (de dolores, de alegrías, de sangre,
> de paz, de laureles, de libros),
> todo eso será escrito y borrado.
> Y ni la muerte ni la vida
> dependen de mi amor o mi canto.
> Yo sólo quiero pasar mis manos
> sobre tus grandes senos verdes:
> que tu barro me modifique,
> que me constituya tu viento!
> Quiero ser un hijo salvaje
> formado por tu barro y tu viento (105).

HUELLAS DEL DRAGÓN EN NUESTRA POESÍA II: LA PRIMERA POS-VANGUARDIA

La generación siguiente, la primera de pos-vanguardia, tendrá un acercamiento algo más explícito y, a la vez, bastante más sutil a la tradición poética china, al menos en lo que respecta a sus dos figuras más relevantes.

Nicanor Parra, al ser entrevistado por José Donoso en 1960, declaró que, luego de un viaje que hiciera en 1957 por varios países, entre los que estaban Rusia, Austria, Suecia e Italia, el país que le pareció más extraordinario fue China: "Son alegres, de una cortesía increíble, con una enorme fe en el futuro del mundo. La ventana que en mi poesía se ha abierto hacia la luz se la debo a mi experiencia de China" (78). En ese tiempo, Parra se refería a lo que sería *Versos de salón* (1962) y, aunque es discutible

---

[11] "Un sueño, sí, pero / que es el mar sino un sueño? // Ven a soñar, nadando / el mar de China y Chile, ven a nadar el sueño, / ven a soñar el agua que nos une. / Amor o mar o sueño, hicimos juntos esta travesía, / de tierra a tierra un solo mar soñando, / de mar a mar un solo sueño verde" (105).

esa "ventana hacia la luz" de la que habla el poeta, sí se observa un movimiento hacia el poema más breve y condensado, cuya causa consciente ha sido su formación en física teórica (Piña, 22-23). Asimismo, se aprecia la configuración progresiva en su obra de una suerte de *estética de la contradicción*, vinculada dialécticamente a su recepción del *Tao Te King* y de Lao Zi como su "maestro total", que resultaría explícita y autoconsciente a finales de los 70, y que él vería como una superación de la física teórica (2014, 58-60). Una buena condensación de dichos elementos en su poesía, puede encontrarse por ejemplo en "Pido que se levante la sesión":

> *Señoras y señores:*
> *Yo voy a hacer una sola pregunta:*
> *¿Somos hijos del sol o de la tierra?*
> *Porque si somos tierra solamente*
> *No veo para qué*
> *Continuamos filmando la película:*
> *Pido que se levante la sesión* (2006, 92).

No obstante, su lectura occidental, esto es, dual del taoísmo, como contradicción activa que no se resuelve nunca y/o, en el mejor de los casos, como dialéctica que implica la unión de los contrarios en una síntesis que pasa a ser tesis o antítesis en el continuo movimiento, muestra hasta qué punto su comprensión de estas cuestiones es más bien intelectual, es decir, en este caso, superficial: el indecible Tao es la unidad detrás de la aparente multiplicidad de los fenómenos (de "las diez mil cosas" del mundo) en la lógica de vaivén entre yin y yang, que nunca han sido dos (concepción dualista) y ni siquiera tres (concepción dialéctica), sino siempre uno (visión monista)[12]. No resulta, pues, tan descabellado que, por una referencia de Nietszche, que no fue precisamente un experto en estos temas y que veía a los indios como más sabedores que chinos y judíos, Parra abandone la guía de Lao Zi para seguir en su lugar la del *Código de Manu* (2014, 60-62).

Similar es el caso de Gonzalo Rojas —quien fue agregado cultural de Chile en China desde junio de 1971 hasta abril de 1972—, que sigue la línea temática y cultural abierta por de Rokha. No obstante, en su caso no observamos un discurso celebratorio del pueblo y su líder en medio de un proceso revolucionario, sino que Rojas se acerca, como es natural, desde sus propias preferencias y obsesiones: el poeta se centra en un

12 Quien se interese por profundizar un poco más en estos aspectos, podría quizás partir con paso amable por los ensayos "El espíritu de la filosofía oriental" e "Historia de la filosofía china" de Chan Wing-Tsit en Filosofía del oriente… 9-48, 64-122, respectivamente. Asimismo, de necesitar una perspectiva aun más cercana a occidente para introducirse en estos temas, podría consultarse el texto de Angus Charles Graham *El Dao en disputa*… 245-332.

objeto de la cultura, como trampolín para saltar con la memoria y la imaginación a la figura trans-histórica del abrazo amoroso. Y al respecto, cabe decir aquí que, a diferencia de la comprensión más limitada de Parra, él sí percibe o conoce de la unicidad esencial del Dao como Principio que es Uno. Así leemos en “Cama con espejos”:

> Ese mandarín hizo de todo en esta cama con espejos, con dos espejos:
> hizo el amor, tuvo la arrogancia
> de creerse inmortal, y tendido aquí miró su rostro por los pies,
> y el espejo de abajo le devolvió el rostro de lo visible;
> así desarrolló una tesis entre dos luces: el de arriba
> contra el de abajo, y acostado casi en el aire
> llegó a la construcción de su gran vuelo de madera.
> (…)
> ideogramas carnales, mariposas de alambre distinto, fueron muchas y muchas
> las hijas del cielo consumidas entre las llamas
> de aquestos dos espejos lascivos y sonámbulos
> dispuestos en lo íntimo de dos metros, cerrados el uno contra el otro:
> el uno para que el otro le diga al otro que el Uno es el Principio.
> (…)
> y una corriente de aire de ángeles iba de lo Alto a lo Hondo
> sin reparar en que lo Hondo era lo Alto para el seso
> del mandarín. Ni el yin ni el yang, y esto se pierde en el Origen (288).

Lector fidelísimo de San Juan y conocedor de la poesía sufí, Rojas supo que los místicos de todos los tiempos representaban la unión del alma y del Espíritu a través del (re)encuentro, del abrazo de los amantes y, de esta forma, pudo ver cómo este representaba la unión de los contrarios no solo como movimiento, sino como fusión y desaparición en el Uno, o, incluso, expresión y velo a un mismo tiempo de lo Uno. Así lo vemos en poemas claves dentro de su obra, en que el hablante, aunque con algún grado de velatura, lo sabe y/o presiente, como en “¿Qué se ama cuando se ama?” o en “Al silencio”[13].

---

[13] Aunque ambos poemas son suficientemente conocidos, damos las citas para los lectores que no estén familiarizados con nuestra tradición poética nacional, continental o de la lengua. En el primero, nos dice por ejemplo: “¿O todo es un gran juego, Dios mío, y no hay mujer / ni hombre sino un solo cuerpo: el tuyo, / repartidos en estrellas de hermosura, en partículas fugaces / de eternidad visible?” (199). En el segundo en tanto, más breve, que citamos íntegro, leemos: “Oh voz, única voz: todo el hueco del mar, / todo el hueco del mar no bastaría, todo el hueco del cielo, toda la cavidad de la hermosura / no bastaría para contenerte / y aunque el hombre callara y este mundo se hundiera / oh majestad, tú nunca, / tú nunca cesarías de estar

HUELLAS DEL DRAGÓN EN NUESTRA POESÍA III: LA SEGUNDA POSVANGUARDIA Y MÁS ALLÁ

Si bien Enrique Lihn fue —por la sonoridad de su apellido, junto a Óscar Hahn— uno de nuestros "poetas chinos" al decir de Armando Uribe, la verdad es que, salvo por alguna que otra alusión (como la cita de Pound en "Escrito en Cuba"[14]), no parece haber seguido las pistas chinas de su maestro Parra, más allá de constatar su diferencia, el contraste con el sentido de la famosa leyenda del nacimiento del maestro, en "El escupitajo en la escudilla": "Y no nací, como Lao Tsé, a los ochenta años" (195).

Algo diferente ocurre con Efraín Barquero. Como de Rokha y Neruda antes que él, Barquero también visitó China, en 1962, invitado esta vez por el pintor Venturelli. Dicha visita lo marcó personalmente —a su regreso, dejó de ser parte de la bohemia literaria a la que pertenecía— y encarna en el imaginario de su libro *El viento de los reinos* (1967). Aquí, ciertos elementos muy caros tanto a la simbología y a la historia de China, como a la simbología e historia universales —pensamos en símbolos como el cielo y la tierra, y en realidades históricas como hambrunas y guerras, por ejemplo—, le sirven a los hablantes de Barquero para buscar profundizar en sus preocupaciones histórico-culturales[15] y, sobre todo, metafísicas, en su búsqueda del carácter y el sentido último de las cosas, de la vida y del dolor. Así leemos en "Multitud del cielo":

> Quejaos ahora y siempre del cielo duro, cruel
> legiones hambrientas coronadas con huesos de animales
> este color es como la sed, como la fiebre
> locura de mirar y comprender a medias
> azul es el marasmo
> azul como las aguas no contagiadas, como las rosas del frío.
>
> Nadie ha muerto, este cielo lo niega
> nadie ha enfermado de beber la extinción de los ríos

---

en todas partes, / porque te sobra el tiempo y el ser, única voz, / porque estás y no estás, y casi eres mi Dios, / y casi eres mi padre cuando estoy más oscuro" (144).

[14] "Tanto el Duce como Confucio —dijo Ezra Pound— se dieron cuenta de que el pueblo necesitaba poesía" (157).

[15] Así por ejemplo, en "Puertas de China", desde la perspectiva de la propia China, leemos: "Extranjero, detente en mis murallas / contengo tantos muertos que entera soy de cal y espinas / mi tempestad sería de cenizas extinguidas hace siglos / te quemaré como al caballo de la estepa (…) Para ti seré ausencia de raíces / un río turbio, un fruto descarnado, / en mi manto hay un tambor que batiré por ti mientras existas / hueso contra hueso morderás el arroz podrido del esclavo" (147).

nadie ha comido el pez sanguinolento de la guerra
nadie ha devuelto las semillas a la casa podrida.

Nadie existe, un dios sin rostro lo enseña
un dios que obscurece la tierra con su cola radiante
azul, quién osa remediar las llagas
la muerte sin lugar del tiempo
azul, quién gime cuando el viento ha borrado los caminos
quién anda todavía en su destierro.

Todo lo absorbe el cielo sin notarlo
muertos y raíces, montes y salares en resplandor se han convertido
en derretida cera
se han sumado las edades como peces turbados
como la suavidad de un día más sobre su estrella
el dolor ha olvidado si era humana su dimensión terrestre (156-157).

El caso de Jorge Teillier resulta, en este sentido, también muy interesante. Su lirismo, su amor por la naturaleza, el vino y los amigos, su compasión y su amplio conocimiento de la poesía mundial, son todos elementos que lo acercaron a la poesía china. Así, además de poemas de referencia explícita como “Tras releer a Li Tai Po” (2009, 192) aparecido en *El molino y la higuera* (1993), ya desde mucho antes el tono calmo y sobrio, triste y/o resignado, el ritmo cansino, la directa sencillez de la selección léxica y del fraseo de algunos de sus poemas o de fragmentos de ellos, recuerdan mucho al de algunos sus hermanos chinos[16]. Véase este pequeño fragmento de “Camino rural”:

Solitario camino rural
a fines del verano.
¿Qué puedo hacer
troncos podridos sobre el charco? (2007, 37).

---

[16] No solo pensamos en ciertos poetas clásicos, sino también en algunos contemporáneos, especialmente en Gu Cheng. Como botón de muestra, véase por ejemplo poemas como “Yo soy un hijo caprichoso” (94-101), “Mi poesía” (110-111) o “Pequeñas flores anónimas”: “Flor silvestre / diminuta mancha / como botón perdido / arrojado al lado del camino. // Ella no dispone de dorados y rizados pelos / de los crisantemos de otoño, / tampoco dispone de la bella y tierna apariencia / de las peonías. // Ella sólo posee unas pequeñas flores / y unas hojas endebles y finas, / de una insípida fragancia / que se disuelve en la espléndida primavera. // Mi poesía / es como la pequeña flor sin nombre / que con el transcurso y el cambio de las estaciones / florece silenciosamente / en el solitario mundo…” (29).

En su poesía hay síntesis de una gran ternura y hasta delicadeza, que con elementos simples y cotidianos, nos hablan de la maravilla de lo cotidiano y del misterio que es y encierra la materia, que expresa y vela la materia, y que recuerdan mucho a las que la poesía japonesa aprendió —mucho antes que Pound o Rexroth— de la china, de la estructura dialéctica de su cuarteta clásica de veinte caracteres, que los japoneses trabajaron en las diecisiete del haikú. Así por ejemplo, en ciertos fragmentos de "Cosas vistas", como el 8, el 33[17] o estos:

27
Una locomotora de lata
abandonada en la basura.
Una araña teje en ella su red
y solo atrapa una gota de rocío.

47
Mi hija me pregunta:
¿Dónde estuve yo
antes de que ustedes nacieran? (2013, 275 y 278).

Este poema es, desde luego, una paráfrasis, una variación de un famoso *koan* (kung-gan en chino) clásico del budismo zen, que, como se sabe, es, en su origen, la elaboración china de la "Doctrina de la Iluminación" (Suzuki, 1995, 178): "¿Cómo era tu rostro antes de nacer?"[18]. Y es precisamente a través del budismo chino que el dragón reaparece algunos años después en nuestra poesía, nada menos que en "La poesía china" dentro de *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez:

LA POESIA CHINA*

El cuerpo es el árbol Bodhi
La mente el espejo brillante en que él se mira
Cuidar que esté siempre limpio
Y que polvo alguno lo empañe

Shen-hsiu

[17] Así el 8: "Las primeras luciérnagas: / un niño corre a buscarlas / para su amigo enfermo" (2013, 274). Y el 33: "Un gato y una mariposa / Peligrosamente cerca. / Pero el viento no duerme" (2013, 275).

[18] Para quienes deseen profundizar en el conocimiento del koan, en tanto "contribución única que el Zen tributó a la historia de la consciencia religiosa" (9), véase la segunda serie del clásico de Suzuki *Ensayos sobre Budismo Zen*... 9-235.

Nunca existió el árbol Bodhi
Ni el brillante espejo en que él se mira
Fundamentalmente nada existe
Entonces, ¿qué polvo lo empañaría?
Hui-neng

* (NADIE LEERA NUNCA /OIRA (INTERPRETARA MENTALMENTE) ESTOS DOS POEMAS CHINOS).

(NADIE RECORDARA NUNCA / TARAREARA (EVOCARA MENTALMENTE) ESTOS DOS POEMAS CHINOS).

(FUNDAMENTALMENTE LA POESIA CHINA, (EN SU FORMA ACTUAL O EN OTRA CUALQUIERA) NO HA EXISTIDO JAMAS) (97).

Fuera del ámbito de los buscadores y ciertos académicos, de las personas interesadas en el budismo como una de las grandes tradiciones espirituales y/o de las religiones mundiales, el intertexto al que alude Martínez es desconocido aún hoy y, por supuesto, lo fue mucho más en el momento de la publicación del poema. Este, alude al contexto de sucesión del dharma en la cadena ininterrumpida que va desde los maestros zen y retrocede hasta Bodhidharma (Da Mo en chino), primer patriarca del zen y vigésimo octavo, en la cadena que inicia Sakyamuni o Siddartha Gautama (o Gotama), el Buda histórico. Hung-jên, quinto patriarca del zen, sintió aproximarse la muerte y decidió elegir a su sucesor, para lo cual comunicó a todos los monjes del monasterio que quien quisiera postular escribiese un poema en una pared, en el que comunicara su comprensión del dharma. Al día siguiente sólo había un poema: el de Shen-hsiu, su discípulo más aventajado y erudito. Se dio un día más y apareció el de Hui-nêng (Yeno en japonés), un campesino analfabeto y que recién llegado al monasterio trabajaba en la cocina, quien pidió a un compañero que escribiese su dictado. Hung-jên optó por el segundo y heredó el dharma a Hui-nêng, lo que causó gran conmoción en muchos monjes, al punto en que como sexto patriarca debió huir esa misma noche del monasterio, con lo cual se dividió el zen en dos escuelas (conocidas por sus nombres en japonés como la escuela Rinzai y la Soto zen)[19].

Si se examinan estos poemas citados por Martínez, el primero alude al cuerpo físico como el árbol Bodhi, esto es, aquel junto al cual Sakyamuni obtuvo la iluminación. Asimismo, utiliza el símbolo tradicional de la mente como espejo, es decir, de la mente

[19] Quienes quieran profundizar en este importante capítulo de la herencia espiritual y de sisma dentro de la historia del budismo, puede consulta la primera serie de los *Ensayos sobre Budismo Zen…* 177-248.

abierta que deja de proyectar los contenidos subjetivos sobre la realidad objetiva y se vacía; vaciándose del yo, comienza a reflejar lo que es, metáfora de hacerse Uno con el Ser. El poema de Hui-nêng, en cambio, toma estas dos imágenes (la del árbol Bodhi y la del espejo, cuerpo y mente, naturaleza y espíritu) y, en lugar de deconstruirlas en tanto que oposición binaria, lo que hace es exponer con suma claridad y radicalidad la doctrina de la Realidad Esencial en tanto que vacuidad, exponiendo algo que distintas tradiciones espirituales han planteado a lo largo de los siglos: la realidad material, con sus categorías de tiempo y espacio, es una ilusión, un sueño del que se puede despertar antes de la muerte física y detrás de la cual lo que aparece como indeterminado en su multiplicidad es en realidad Uno.

Desconocemos el grado de conocimiento y compromiso que Martínez tuvo con estas enseñanzas. Sin embargo, algo puede extraerse a partir de lo que hizo con los textos: a modo de nota al pie, a partir de los poemas trata de ir más allá de ellos, poniendo en duda la tradición misma de la poesía china, la que además de incluir ambos textos —como dijimos al comienzo de estas notas— constituye una de las más antiguas, nobles y prolíficas de la humanidad: no hubo, hay ni habrá nadie, ningún lector que interprete y recuerde los textos, pues ellos en realidad nunca han existido. No obstante, como puede verse, Martínez no va un ápice más allá de la doctrina del vacío planteada en el poema de Hui-nêng, sino que, más bien, muy por el contrario, retrocede, al enfocarse tan solo en el *corpus* de la poesía china y sus posibles lectores, en lugar de todo lo que llamamos “real”; como en Borges, cuando este cita al maestro taoísta Zhuang Zi o a la sabiduría de la Kabbalah, el interés es principalmente literario, perspectiva que, aunque profunda, siempre resulta más o menos acotada, y no puede hacerse cargo, *desde la experiencia*, de la verdad —o falsedad— de las propuestas de dichos maestros y tradiciones.

HUELLAS DEL DRAGÓN EN NUESTRA POESÍA IV: BALANCE PRESUNTO Y ALGUNAS PERSPECTIVAS DE APERTURA AL CIERRE

En estas notas puede apreciarse cómo, contra lo que podría pensarse en un primer momento, la gran tradición de la poesía china y su cultura, ha dejado aquí y allá huellas concretas, y más o menos secretas, en nuestra poesía.

Sin embargo —y aunque los ejemplos de poetas pueden seguir con otros más recientes, como Edgardo Anzieta, Armando Roa Vial o Juan Espinoza Ale—, creemos que una verdadera apropiación productiva, transcultural, más allá de la temática y/o de tal o cual referencia histórico-cultural más o menos acotada, es algo todavía en proceso de maduración. Como proceso cultural, la transculturación, implica no solo un grado de ganancia cultural sino también de pérdida, y, sobre todo, la posibilidad de una re-creación de lo otro, a partir de los propios materiales, en este caso, de la experiencia y el lenguaje, de la visión de mundo y de las formas de nuestro propio

imaginario, operando en los tres niveles que distinguió Rama: el de la lengua, el de la estructuración literaria y el de cosmovisión (Aedo, 2019, 210-217). De esta forma, en este trabajo hemos podido ir viendo distintos niveles y grados en que nuestros autores han podido ir haciendo suyo y nuestro una parte de eso otro humano, artístico y cultural que conocemos, y viéndonos a esa nueva luz y devolviéndole a su vez —en este caso a China— una nueva imagen de sí.

Es este sentido, la sintonía y recreación, a nivel de las formas y sensibilidades, de las estructuras y tonos, de las visiones de mundo de la poesía china, por parte de la tradición chilena, es a la vez una realidad existente y hasta ahora no vista, además de una posibilidad todavía abierta e incierta, esto es, algo que está —como hemos podido observar, desde las menciones coyunturales, casuales o más o menos gratuitas, a las resonancias y sintonías hondas, pasando por los vericuetos del juego cultural más o menos erudito y madurado— al mismo tiempo haciéndose y todavía por hacerse. Esperemos que con la proliferación de traducciones (en el contexto, también hay que decirlo, de la insana lucha neoimperialista por el control económico, militar y cultural del mundo), muchas de ellas ahora directas, podamos establecer un diálogo poético y cultural más sutil, más complejo, más amoroso y cercano, en ambas direcciones[20], sobre todo con esos *contemporáneos* de vario tiempo que, muchas veces, escribieron y nos siguen tocando desde hace tantos siglos atrás.

BIBLIOGRAFÍA

Aedo, Roberto. "Una loca, desgarrada y bella geografía (o Notas para una relación histórica de la poesía chilena)". *Ærea, Revista Hispanoamericana de Poesía* 11, (2017): 99-117.

___. "Siempre de nuevo crucificado: historia, rebelión y espiritualidad en *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos". 2019. Universidad de Chile, tesis doctoral.

Alegría, Fernando. *La poesía chilena. Orígenes y desarrollo: del xvi al xix*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

Anzieta, Edgardo. "La poesía chilena en el siglo xx". *Cauce Literario* Nº 76-78, (2000): 23-29.

Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Trad. de Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

___. *Psicoanálisis del fuego*. Trad. de Ramón G. Redondo. Madrid: Alianza, 1966.

[20] Cuando escribimos esto, y aunque pensamos que quizás China conoce más y mejor a occidente de lo que occidente conoce a China, nos parece que todavía poco es lo que se conoce en China de la poesía y la literatura chilena: envuelta en la percepción de lo latinoamericano, poco es lo que se conoce más allá de Neruda, de Huidobro y de Parra, o del contagioso entusiasmo reciente por la figura de Bolaño.

___. *Fragmentos de una poética del fuego*. Trad. de Hugo F. Bauzá. Buenos Aires: Paidós, 1992.

___. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Trad. de Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica, 1996a.

___. *La tierra y los ensueños de la voluntad*. Trad. de Beatriz Murillo Rosas. México: Fondo de Cultura Económica, 1996b.

Barquero, Efraín. *Antología*. Prólogo de Naín Nómez. Santiago: LOM, 2000.

Brecht, Bertolt. *Me-Ti. El libro de las mutaciones*. Trad. de Nélida Mendilarzu de Machain. Buenos Aires: Nueva Visión, 1969.

___. *Más de cien poemas*. Trad. de Vicente Forés, Jesús Munárriz y Jenaro Talens. Madrid: Hiperión, 2001.

___. *Teatro completo*. Trad., edición, introducción y notas de Miguel Sáenz. Madrid: Cátedra, 2018.

Carrera Andrade, Jorge. *Antología poética*. Quito: Libresa, 2005.

Chan, Wing-Tsit *et al*. *Filosofía del oriente*. Trad. de Jorge Hernández Campos y Jorge Portilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

Chen, Guojian. "Introducción". *Poesía china (Siglo XI a.C.-Siglo XX)*. Ed. y Trad. de Guojian Chen. Madrid: Cátedra, 2015: 9-94.

Cruchaga Santa María, Ángel. *Anillo de jade. Poemas de China*. Santiago: Universitaria, 1959.

De Cuenca, Luis Alberto. "Presentación". *Libro de los cantos*. Ed. y Trad. de Gabriel García-Noblejas. Madrid: Alianza, 2013. 11-13.

De Rokha, Pablo. *Antología de las obras completas de Pablo de Rokha*. Selección, notas, edición e introducción de Alejandro Lavquén. Santiago: Pehuén, 2015.

Donoso, José. *El escribidor intruso. Artículos, crónicas y entrevistas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2004.

Graham, Angus Charles. *El Dao en disputa. La argumentación filosófica en la China antigua*. Trad. de Daniel Stern y revisión de Flora Botton. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

Gu, Cheng. *Poemas oscuros. Antología de Gu Cheng*. Estudio preliminar y traducción de chino de Javier Martín Ríos, corrección de Sun Xintang. China: China Intercontinental Press, 2014.

Huidobro, Vicente. *Obra poética*. Edición crítica coordinada por Cedomil Goic. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica/Colección Archivos, 2003.

Lihn, Enrique. *Porque escribí*. Selección y prólogos de Eduardo Llanos Melussa. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2017.

Martínez, Juan Luis. *La nueva novela*. Santiago: Ediciones Archivo, 1985.

Neruda, Pablo. *Estravagario*. Edición y notas de Hernán Loyola, prólogo de Federico Schopf. Buenos Aires: Debolsillo, 2003.

____. *Navegaciones y regresos*. Edición y notas de Hernán Loyola, prólogo de Elena Poniatowska. Buenos Aires: Debolsillo, 2003.

____. *Confieso que he vivido*. Edición y notas de Hernán Loyola, prólogo de Jorge Edwards. Buenos Aires: Debolsillo, 2004.

Parra, Nicanor. *Obras completas y algo † (1935-1972)*. Edición supervisada por el autor, asesorada y establecida por Niall Binns, al cuidado de Ignacio Echevarría, prefacio de Harold Bloom y prólogo de Federico Schopf. Colombia: Círculo de Lectores / Galaxia Gutemberg, 2006.

____. *Chanchullos. Parra antes de Las Cruces*. Selección, montaje, prólogo y notas de Lucas Costa. Santiago: Alquimia, 2014, págs. 20, 58-60.

Paz, Octavio. *Versiones y diversiones*. México: Joaquín Mortiz, 1984.

____. *La casa de la presencia. Poesía e historia*. Obras Completas, edición del autor, volumen 1. México: Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica, 2003.

Piña, Juan Andrés. *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2007.

Pound, Ezra. *Personæ. Los poemas breves*. Trad. de Jesús Munárriz y Jenaro Talens. Madrid: Hiperión, 2007.

____. *Cantos*. Trad. de Jan de Jager. Madrid: Sexto Piso, 2018.

Rexroth, Kenneth. *Recordando a los clásicos*. Trad. de Carlos Ávila Flores. México: Fondo de Cultura Económica, 2001a.

____. *Cien poemas chinos*. Trad. de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 2001b.

____. *La señal de todas las cosas. Antología poética*. Trad., selección notas y comentarios de Marcelo Pellegrini y Armando Roa Vial. Santiago: Universitaria, 2004.

____. *El amor y el tiempo y su mudanza. Cien nuevas versiones de poesía china*. Trad. de Carlos Manzano. Madrid: Gadir, 2006.

Rojas, Gonzalo. *Íntegra. Obra poética completa*. Edición de Fabienne Bradu. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

Salazar, Gabriel. "Sobre la situación estratégica del sujeto popular". *Unidad Popular 30 años después*. Santiago: Departamento de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, 2003. 209-226.

Suzuki, Daisetz Teitaro. *Ensayos sobre Budismo Zen (Primera Serie)*. Versión española de la tercera edición inglesa de Héctor V. Morel. Buenos Aires: Kier, 1995.

____. *Ensayos sobre Budismo Zen (Segunda Serie)*. Versión española de la tercera edición inglesa de Héctor V. Morel. Buenos Aires: Kier, 2004.

Teillier, Jorge. *Los dominios perdidos*. Selección de Erwin Díaz y prólogo de Eduardo Llanos Melussa. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2007.

____. *Para un pueblo fantasma / Cartas para reinas de otras primaveras / El molino y la higuera*. Prólogo de Pedro Lastra. Santiago: Tajamar, 2009.

___. *Nostalgia de la Tierra*. Edición de Juan Carlos Villavicencio. Madrid: Cátedra, 2013.

Tablada, José Juan. *El jarro de flores y otros textos*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2007.

Uribe, Armando. *Imágenes quebradas*. Selección de textos, prólogo y notas de Francisco Véjar. Santiago: Dolmen, 1998.

Yutang, Lin. *Mi patria y mi pueblo*. Trad. Román A. Jiménez. Buenos Aires: Sudamericana, 1953.

Zhuo, Zhenjing y Yin Chengdong. "Introducción". *Versos de Chu*. Versión en chino moderno de Chen Qizhi y Li Yi. Trad. de Yin Chengdong, Jian Fengguang y Fabio Barrera Téllez. Dalian: Editorial de la Universidad Tecnológica de Dalian, 2015. 26-37.

ANALES DE LITERATURA CHILENA 36 (diciembre 2021) ISSN 0717-6058

Dosier
Marta Brunet (1897-1967)
(coordinado por Antonia Viu Bottini)

Antonia Viu
Osvaldo Carvajal M.
Lorena Amaro Castro
Claudia Darrigrandi
Pablo Concha Ferreccio
Natalia Cisterna Jara
Osvaldo Carvajal y Antonia Viu

ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 22, diciembre 2021, número 36, 213-218
ISSN 0717-6058

PRESENTACIÓN DOSIER MARTA BRUNET

Antonia Viu
Universidad Adolfo Ibáñez
antonia.viu@uai.cl

Varios hitos se pueden marcar en la recepción de la escritora chilena Marta Brunet. El más difundido, su tan publicitada irrupción en la ciudad letrada por la vía del criollismo y la señera figura de Alone. Desde su tribuna en el diario *La Nación*, el crítico habría instalado la lectura de los textos brunetianos en una larga modorra campestre de la que solo los rescatará el crítico uruguayo Ángel Rama cuando en 1967 llame a terminar con la generalizada haraganería de leer su narrativa desde el prisma de lo rural. Es muy llamativo que la alerta haya venido de fuera. Sin duda una de las ideas que más ha limitado la lectura de los textos de Brunet es que la autora solo escribía para los lectores y los críticos que veían en Alone un oráculo del canon nacional (el uso del masculino en este caso no es una generalización neutralizadora, ya que las lectoras parecen irrelevantes en muchos de estos análisis). Lorena Amaro (2014) describe con mucha precisión las trayectorias críticas que desde la década del noventa del siglo pasado comienzan a ver la importancia de la producción de Brunet para problematizar otros temas como la condición de la mujer o la construcción de las identidades nacionales en el marco de procesos modernizadores [1]. Su propia lectura ha sido central, por ejemplo, para pensar la infancia en la escritura brunetiana y de otras escritoras más allá de sus amarres con la maternidad y la literatura infantil.

La edición crítica de la obra narrativa de Marta Brunet publicada por Ediciones Universidad Alberto Hurtado (2014;2017), el monumental trabajo de Natalia Cisterna, ha dado ocasión a balances críticos valiosísimos como el de Amaro. Al mismo tiempo, la extensa recopilación no solo de la obra dispersa sino de sus múltiples iteraciones en distintas ediciones y en diferentes medios periodísticos, de la que dan cuenta las

[1] Remito a su trabajo "'En un país de silencio': Narrativa de Marta Brunet" para un detallado recuento de la advertencia de Rama y de todos y todas quienes desarrollaron nuevas claves de lectura a partir de entonces (Kemy Oyarzun, Rubí Carreño, Eugenia Brito, Berta López, Bernardita Llanos, Grinor Rojo, Bernando Subercaseaux, entre otros). Ver Amaro 2017.

notas y la voluminosa bibliografía reunida por Cisterna, ha abierto perspectivas críticas impensables sin esa información. En una línea distinta, el volumen de Karim Gálvez publicado por la Pollera en 2019, recopilando sus crónicas y columnas escritas entre 1927 y 1930, ha contribuido a conocer su labor en la prensa más allá de las colaboraciones literarias. Por otra parte, el trabajo reciente con las cartas escritas por Brunet, desconocidas por la crítica, también ha sido fundamental para explorar aspectos de la vida sentimental y profesional de la autora. Desde 2012, por ejemplo, Osvaldo Carvajal comenzó a trabajar con las cartas íntimas que Brunet le escribió en 1928 al poeta y diplomático chileno Juan Guzmán Cruchaga y que habían sido catalogadas a nombre de su destinatario y como si hubieran sido escritas por su primera esposa, Consuelo Nogues Fletcher[2]. Junto al epistolario que mantuvo con el editor argentino Samuel Glusberg, al que accedí en 2017[3], y que afortunadamente ha sido conservado por el CeDInCi en Buenos Aires, van dando forma a un archivo que está haciendo aparecer a una Brunet de la que sabíamos poco.

Nuevas lecturas van abriéndose paso a partir de este archivo y desde preguntas cuyos supuestos van desplazándose radicalmente. La naturaleza del 2021 ya no es la que vio Alone en *Montaña adentro*; no puede pensarse solo como el campo de batalla en el que se juegan todo tipo de violencias ni esencializarse en términos sexo genéricos. Si el positivismo y sus fatalismos pueden explicar aspectos de la narrativa de la autora, vitalismos como el de Bergson[4] hilan otras tramas cuyo diseño rompe las escalas de observación habituales para reformular categorías que fueron un *a priori* en la crítica de su tiempo y que hoy nos permiten repensar su narrativa: la pregunta no es ya cómo determina el medio a los personajes, sino ¿qué es el medio desde otra definición de lo social?, ¿cómo cambia la lectura de los textos de la autora si el binomio naturaleza/cultura se piensa como un continuum naturaleza-cultura o si la categoría de lo viviente toma distancia de la división entre sujeto y objeto?

Los estudios reunidos en este dosier no pretenden refundar la crítica de Brunet desde un nuevo paradigma, sino que contribuyen de maneras creativas a desdibujar

---

[2] Algunas de esas cartas fueron publicadas como documento en revista *Hispamérica* en 2018 por el mismo Carvajal junto a Natalia Cisterna. Como señalan en dicha publicación: "No es muy sabido, pero Brunet y Guzmán Cruchaga sostenían una relación sentimental al momento de la partida del diplomático a Oruro, Bolivia. Buena parte del contenido de las cartas tiene que ver con los sentimientos de añoranza de la escritora, pero también entrega valiosa información respecto a su cotidianeidad laboral y su mundo cultural. Esta correspondencia se encuentra en el Archivo del escritor de la Biblioteca Nacional de Chile" (11-25).

[3] En la sección documental de este dosier publicamos parte de esas cartas. En un número anterior de revista *Anales de Literatura Chilena* se publicó también un número al respecto. Ver Viu 2021.

[4] Ver Viu

muchas de las imágenes que han limitado su lectura desde anudamientos precisos. Es el caso del escrito de Osvaldo Carvajal, "La 'sociedad literaria' de Marta Brunet y Alone: apropiaciones en el ejercicio de la crítica literaria chilena de principios del siglo XX". A través de datos reunidos a lo largo de años de investigación en distintos archivos, Carvajal cuestiona radicalmente la relación de tutelaje entre Alone y Brunet. Desde un perspicaz análisis del epistolario entre la autora y Samuel Glusberg, las crónicas de Alone en *La Nación*, las publicaciones de Brunet en el diario *El Sur* y una infinidad de otros materiales, Carvajal devela documentadamente la práctica de apropiación del crítico sobre la autora en los años veinte y la deliberada construcción de la relación de tutelaje que se asegurará de mantener décadas más tarde reproduciendo una y otra vez el mito de la escritora inédita. Carvajal deshace esa trama hilando muy fino en una relación que fue de colaboración, invisibilizada no solo por el crítico (no era ningún secreto para sus contemporáneos/as la "sociedad literaria" que ambos mantenían), sino también por una comunidad intelectual que prefirió creer en el espejismo surgido de una imaginación misógina.

Un espejismo similar al que la instala como el descubrimiento criollista de Alone es el que reproducen críticos como Januario Espinoza, relegando la narrativa brunetiana al espacio de la literatura para niños. Una década después de la publicación de los cuentos del volumen *Reloj de sol* (1930), Espinoza insistía en que se trataba de literatura infantil sin advertir que los relatos abordan abiertamente la muerte, la enfermedad, la locura, el suicidio e incluso la violación. La pregunta de Lorena Amaro al inicio de su artículo "Zonas de contacto y cuerpos enfermos en una relectura de *Reloj de sol*, de Marta Brunet " nos deja pensando: más que el mecanismo del espejismo, Amaro se pregunta abiertamente si estos críticos (Januario Espinoza, Ricardo Latcham entre otros) siquiera leyeron a Brunet al reseñarla. No le faltan motivos para suponerlo. El encasillamiento arbitrario de sus cuentos en un tipo de literatura, es reforzado por lecturas que confundían hasta el título de sus libros, desde un descuido que solo se explica si efectivamente no los leyeron o, peor aún, si los leyeron superficialmente desde la frustración de no encontrar la *Montaña adentro* de Alone en cada uno de los escritos posteriores de la autora. Los críticos de su tiempo "la encasillan, no entienden, se desconciertan" y por lo tanto no pueden ver en el sutil tratamiento del paso del tiempo y los cuerpos enfermos que hace *Reloj de sol* un proceso que anunciaba la transmutación de su narrativa de los años veinte hacia los espacios que irá explorando en publicaciones posteriores, sobre todo a partir de *La mampara* (1946) y *Raíz del sueño* (1949). El análisis de Amaro apela al concepto de zona de contacto de Mary Louise Pratt para explicar este proceso no en términos de una ruptura, sino de un espacio de elaboración e intercambios imperceptible desde las expectativas de aquellos críticos.

Los años treinta son también un espacio expansivo para Brunet más allá de la creación literaria. Así lo demuestra el detallado estudio de Claudia Darrigrandi

de su labor como columnista y editora en dos medios de prensa durante esa década: el diario *La Hora* y la revista *Familia*. En "Informar y seleccionar: Marta Brunet como columnista y editora", Darrigrandi se interesa particularmente por dos rasgos muy visibles de su labor en la prensa de esos años. Por un lado, como columnista, Brunet informa sobre la función de las mujeres en labores de cuidado socialmente aceptadas en esos años, pero que van abriendo paso a la visiblización y promoción de otras formas de trabajo como la que ella misma realiza en la prensa. Como Marta Brunet en *La Hora* y como Isabel de Santillana en *Familia*, señala Darrigrandi, "sus palabras informan de la situación de la clase media, de la cultura y de la condición de las mujeres; en sus crónicas y columnas se vehiculan opiniones, demandan soluciones y se ofrecen consejos". Un segundo rasgo de la intervención de la autora desde la prensa que este artículo explora es la de seleccionar, la que se relaciona directamente con su trabajo de directora-editora (no dueña) de *Familia* entre 1937 y 1939. El texto de Darrigrandi advierte cómo paulatinamente la revista va dirigiéndose a un lectorado heterogéneo de mujeres, manteniendo ciertos contenidos considerados femeninos -como la moda, la cocina y las labores de cuidado- y abriendo paso a demandas presentes en movimientos como el MEMCH, pero desde un tono menos desafiante que el que podía asumir como columnista-informante en el diario *La Hora*. Desde las distintas figuraciones de la mujer a partir de las que se enuncian diversas secciones y a través de una incorporación concreta de mujeres en las labores de la revista, Brunet despliega el mundo del trabajo femenino, en sus múltiples dimensiones, logros y demandas.

Tan importante como visibilizar la labor de Brunet en la prensa es pensarla más allá de las fronteras nacionales. "*La mampara* (1946) de Marta Brunet: representaciones femeninas en construcción" de Pablo Concha Ferreccio retoma una hebra muy poco explorada de la escritura de la autora: sus publicaciones en Argentina. Si bien el epistolario que compartimos parcialmente en la sección documentos de este dosier demuestra que algunos de esos proyectos no se concretaron, como la publicación de *Bestia dañina* en ediciones B.A.B.E.L en los años veinte, lo cierto es que la autora fue profusamente publicada en revistas como *Caras y Caretas, El Hogar* o *Sur*. El artículo de Concha Ferreccio se centra en una novela publicada en Buenos Aires en 1946 y que ha recibido muy poca atención crítica: *La mampara*. Aparecida en la exclusiva colección Cuadernos de la Quimera dirigida por Eduardo Mallea, su suerte crítica no difiere demasiado de la que observa Amaro en su análisis de *Reloj de Sol* en este dosier. Sin embargo, Concha Ferreccio se detiene en tres asuntos vinculados a esta publicación que sí marcan una radical expansión de las oportunidades que le daba el medio chileno: una oportunidad para escapar del tutelaje interpretativo androcéntrico y vernacularizante local, sobre todo gracias a su vinculación con el grupo Sur; una instancia de consagración internacional; y un desplazamiento de su propio locus escritural, como la única novela dedicada a personajes femeninos

escrita en un ambiente no chileno, lo que la lleva a dialogar con dos experiencias distintas de emancipación femenina. El análisis de Concha Ferreccio hace emerger un léxico muy distinto al de sus primera novelas y con él varias temáticas interesantísimas, como la relación entre la imagen de la mampara, como límite más bien fijo y que se juega entre las lógicas de la pornografía y la contrapornografía, entre lo que se deja y lo que se da a ver, y la imagen de la membrana que va incorporando en su análisis para aludir a las relaciones entre diversos personajes femeninos y que muestra intercambios mucho más permeables y fluidos, más corporales que visuales, y salidas que no operan solo desde los umbrales construidos sino también desde los imaginados o imaginables.

Desde ese límite poroso de las membranas y los cuerpos vitalizados, el análisis de Natalia Cisterna sobre la figura de la hechicera en cuentos de Brunet que recorren varias décadas piensa la soledad de los personajes femeninos desde un pulso diferente. En "El conjuro en la soledad: los relatos de brujas de Marta Brunet", Cisterna ve la singularidad de la soledad entre las hechiceras de sus cuentos ya que poseen un conocimiento que está vedado a otras mujeres. Estos cuentos para Cisterna presentan "imágenes transculturadas de las hechiceras, en donde las supersticiones y narraciones de origen campesino se combinan con un modelo de subjetividad que responde a una episteme moderna". Alternando su lectura de los relatos con reflexiones de la misma Brunet en textos como "Derecho a la soledad", Cisterna constata que a diferencia de la dura experiencia de abandono que sufren los personajes femeninos que transgreden los órdenes impuestos, en Brunet las hechiceras habitan un mundo que no se vive desde la soledad al comunicar diversos planos de lo viviente, y que además configura un umbral por el cual los personajes femeninos pueden perderse para el orden patriarcal. Si el conjuro de la hechicera las vuelve posesas para sus novios o padres, paradójicamente las libera de la "desposesión" que viven en términos de su autodeterminación.

Además de los artículos presentados, el dosier incluye, como ya anuncié, una sección de documentos en la que junto a Osvaldo Carvajal hemos querido compartir material que ayuda a imaginar otros devenires de Brunet. Todas y todos los que hemos dado forma a este proyecto colectivo esperamos contribuir al trabajo de quienes de alguna manera han desplazado las lecturas de sus textos en las últimas décadas. En lo personal, también me alegra mucho pensarlo como un sentido homenaje a la vasta labor que don Pedro Lastra ha realizado en *Anales de Literatura Chilena* en este número en que deja su dirección. Apreciamos y celebramos su idea de despedirse de *Anales* con un dosier dedicado a Marta Brunet.

BIBLIOGRAFÍA

Amaro, Lorena. "'En un país de silencio': Narrativa de Marta Brunet". Prólogo a *Marta Brunet. Obra narrativa II*. Ed. crítica de Natalia Cisterna. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.

Cisterna, Natalia. "Historia del texto y criterios editoriales". *Marta Brunet. Obra narrativa II*. Ed. crítica de Natalia Cisterna. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.

Carvajal, Osvaldo y Natalia Cisterna. "Marta Brunet: figura íntima y pública". *Hispamérica*. nº 141 (2018): 11-25.

Gálvez, Karim. *Marta Brunet. Crónicas, columnas y entrevistas*. Santiago: La Pollera Ediciones, 2019.

Viu, Antonia. "Cartas a un editor: la correspondencia de Marta Brunet a Samuel Glusberg en la década del veinte". *Anales de Literatura Chilena*. Año 22, n° 35 (Junio 2021): 67-81.

___. "¿La sangre sola? Materia y vitalismo en los cuentos de Marta Brunet". *Lenguajes y materialidades*. *Trayectorias cruzadas*. Pedro Moscoso-Flores y Antonia Viu (eds.) Santiago: RIL, 2020.

ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 22, diciembre 2021, número 36, 219-235
ISSN 0717-6058

LA "SOCIEDAD LITERARIA" DE MARTA BRUNET Y ALONE: APROPIACIONES EN EL EJERCICIO DE LA CRÍTICA LITERARIA CHILENA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Osvaldo Carvajal M.
Universidad Andrés Bello
osvaldo.carvajal@unab.cl

Mucho se ha dicho sobre la relación entre la trayectoria de la escritora chilena Marta Brunet (1897-1967) y el reputado crítico literario Hernán Díaz Arrieta (1891-1984), quien desde 1921 escribía con el seudónimo Alone en la sección "Crónica Literaria" del periódico *La Nación*, de Santiago. Bastará decir, para hacerse una idea de lo vinculados que están sus nombres, que es imposible consultar panoramas literarios, historias de la literatura, semblanzas y reseñas en torno a la autora en que no se nombre al crítico como el gran gestor de su "aparición". Esto no ha de extrañar, pues la fuente de referencia de todos aquellos artículos es la misma: las notas biográficas incluidas en la *Antología de cuentos*, editada por Nicomedes Guzmán en 1962, que posteriormente serían reproducidas en las *Obras completas* de 1963. Allí, entre varios errores e imprecisiones que las reseñas y crónicas posteriores han repetido hasta el cansancio, se señala que entre 1919 y 1923 Brunet se "dirige a Alone, crítico de 'La Nación'" y "Le envía el manuscrito de *Montaña adentro*" (*Antología* 231; *Obras completas* 863).[1] Es fundamental, para el proceso de apropiación que este artículo busca denunciar, que en dos obras que habrían de marcar la lectura de la autora para la posteridad, se le adjudique explícitamente al crítico su debut como escritora.

Hay que considerar, además, que este repentino afán editorial se debe exclusivamente a que en 1961 Brunet ganó el Premio Nacional de Literatura.[2] Se trata, por

[1] Contrario a lo que señala dicha cronología, Brunet se radicó en Santiago en 1926, no en 1925, y ganó el primer premio en el concurso de cuentos organizado por *El Mercurio* en 1927, no en 1929.

[2] Esto da cuenta de un gesto bastante común en la relación entre las escritoras y las instituciones literarias chilenas: el reconocimiento tardío y la falta de interés en la reedición de sus obras (Cisterna "Historia" 92). En una imagen que recuerda al escandaloso caso de Mistral y su Nobel que antecedió al Premio Nacional, Hernán del Solar declara lo siguiente en su reseña de la *Antología de cuentos*: "Cuando se anunció que el Premio Nacional de Literatura se

tanto, de un momento clave: tras ganar el Premio, la autora hace su entrada definitiva al canon literario a través de una práctica que, cada cierta cantidad de años, "escenifica en los medios de comunicación un encuentro entre el Estado y los escritores de Chile" y los "consagra por el trabajo de toda una vida" (Faúndez 13). Por ello es tan relevante que Alone decida "acompañar" estos dos grandes hitos de su trayectoria, la consecución del Premio y la publicación de sus obras completas, pues a través de ello consolida un proceso de apropiación que fue construyendo desde la aparición de *Montaña adentro* (1923) e, incluso, desde antes.[3]

Fue él mismo quien se encargó de (d)escribir, una y otra vez, la ceremonia de intercambios epistolares con la joven escritora provinciana que culminó con la performática bendición de Pedro Prado, en nada menos que la torre de Los Diez, y la publicación de su primera novela. A través de ese 'bautismo literario', la joven provinciana era declarada apta para entrar al campo literario (Amaro 35-36; Cisterna, "Marta Brunet" 106-107; Cisterna, "Ceremonias letradas" 116; Luongo 72; Carvajal "La importancia" 948-849). Afortunadamente, en los últimos años, críticas académicas feministas han deconstruido ese tinglado retórico y lo han expuesto como lo que es: un mecanismo de inclusión/exclusión de una crítica patriarcal que buscaba ralentizar "la real integración de las escritoras en el juego por el poder simbólico y económico al interior del campo" (Amaro 39).

Alone consciente y sistemáticamente se preocupó de mantener ese mecanismo durante toda la trayectoria de Brunet. Para ello, utilizó la figura de la "tutoría literaria", obviamente ocupando él una posición de superioridad con respecto a la autora. Esto llama la atención, pues uno de los acuerdos de la crítica académica de los últimos años en torno al *habitus* de Brunet es que si bien no pertenecía a la elite, a partir de una robusta formación intelectual sostenida por la bonanza económica de su familia durante la infancia, fue capaz de replicar 'las reglas del arte' aprendidas en sus viajes por Europa y de aprovechar la libertad de acceso a los círculos artísticos chillanejos que esa misma familia le dio tras su regreso a Chile (Doll, "Variaciones" 82; Cisterna, "La definición" 116; Carvajal, "La importancia" 879; Carvajal & Cisterna 66). En este sentido, resulta curioso el vínculo de poder ejercido por alguien que "solo le llevaba seis años, carecía, a diferencia de ella, de la experiencia, iniciática por entonces, del viaje a Europa … y no había logrado, ni con mucho, labrar una carrera de novelista como

---

otorgaba a Marta Brunet, nadie pudo encontrar en las librerías alguna de sus obras. Se habían agotado hace tiempo. El público en busca de un autor. El mundo al revés".

[3] El primero lo acompañó a través de la escritura de dos artículos publicados en *El Mercurio*: "Marta Brunet, premio nacional de literatura 1961", del 9 de septiembre de 1961, y "Bienvenida a Marta Brunet", del 16 de septiembre del mismo año. El segundo, a través de un prólogo.

la que se esperaba de la joven Brunet” (Amaro 35). Cabe preguntarse, entonces, cuán grande era la asimetría entre su figura y la de Alone en el campo cultural de la época.

1. EL *HABITUS* DE ALONE, EL *SELF MADE CRITIC*

Criado en el campo, Alone recibió su educación primaria en su casa: fue su hermana quien le enseñó a leer (Leyton 87). A decir de Fidel Araneda, fue un “autodidacta”: cursó hasta el primer año de humanidades, “pero no rindió exámenes” (308); entró al Seminario Conciliar becado, pero lo dejó; ingresó al Instituto Comercial y la Escuela Dental, pero abandonó ambas (Araneda 307; Leyton 88). Intentó, además, hacer literatura: el poemario *Prosa y verso* (1909), escrito a dos plumas con su amigo Jorge Hübner, y *La sombra inquieta* (1915), una novela en clave que hacía apología de la figura y obra de la escritora chilena Mariana Cox (Shade). Para complementar la reconstrucción de su *habitus*, cabe agregar la siguiente descripción hecha por Armando Uribe en 1997: “familia en parte conocida, como para ser invitado a algunos bailes, venida a menos en lo material y a más o menos en lo social”, pero sobre todo bien “conectado socialmente” (31-33). Esta última parte de la descripción podría explicar cómo un joven de 21 años, empleado del Registro Civil, sin estudios formales ni apellido de elite, entra en 1912 como secretario de redacción al periódico *La Unión*, donde publicó sus comentarios literarios durante un año.[4] También colaboraba esporádicamente para revistas como *Zig-Zag*, *Sucesos*, *Pluma y Lápiz* hasta que, en 1914, entró como crítico estable a *Pacífico Magazine.* Desde allí, saltaría en 1921, gracias a la recomendación de Inés Echeverría, a las páginas de *La Nación*.[5]

Para hacerse una idea del manejo de redes que tenía el crítico en ese momento, basta observar el siguiente comentario que el 8 de abril de 1923 le hacía por carta a su amigo Augusto Winter: “Para conseguir el ascenso [en el Registro Civil], hablé con Alessandri en la calle: estuvo encantador, amabilísimo, de toda confianza … Después hablé, en compañía de mi jefe, con el Ministro Salas Romo … Dicen que es muy honrado y confío más en su promesa que en la de S. E.”. Estas conversaciones de pasillo del crítico con las más importantes autoridades de gobierno revelan al Alone

[4] Alone cuenta en sus memorias que, en la residencia de Las Cruces del sacerdote Carlos Casanueva, en 1912 conoció a Alfredo Barros Errázuriz, influyente parlamentario del Partido Conservador. Con orgullo relata que salió de esa reunión convertido en el secretario de redacción de *La Unión*, periódico ligado al Partido conservador y la Iglesia católica (*Pretérito* 97).

[5] Podría decirse que este es el momento de consolidación del diario, pues ese año se creó el vespertino *Los Tiempos* y se suma al equipo de redactores el cronista más prolífico de la historia literaria chilena: Joaquín Edwards Bello (Silva Castro, *Prensa y periodismo* 382).

con quien entraría en contacto epistolar Brunet en una escena que es necesario revisar nuevamente… pero esta vez, para desmentirla.

2. EL *MARKETING* TRAS *MONTAÑA ADENTRO*: LA CONSTRUCCIÓN DE UN MITO LITERARIO (1922-1924)

El cuento, narrado una y otra vez por Alone a lo largo de casi 50 años, se puede resumir de la siguiente manera: Brunet, a partir de la lectura de la *Sombra inquieta* y de sus crónicas literarias en *Pacífico Magazine* y *La Nación*, le envía el libro de su amigo Absalón Baltasar, poeta vinculado al Círculo literario de Chillán y la revista *Ratos Ilustrados*, para que lo evalúe; Alone encuentra malos los versos, pero se interesa por la prosa de la carta y le pide algún texto suyo; Brunet envía sus poemas; Alone los encuentra tan malos como los anteriores e insiste en el envío de algo en prosa; Brunet le envía el manuscrito de *Montaña adentro*; Alone, deslumbrado hasta el éxtasis, lo lleva donde Pedro Prado y, tras obtener su aprobación, gestiona con Eduardo Barrios la publicación del libro por parte de la Editorial Nascimento; finalmente, Brunet viaja a la capital con el dinero para pagar el libro y ver las primeras pruebas de impresión.

En esta construcción de ribetes casi mitológicos hay varios elementos que se alejan de la realidad. Dice Raúl Silva Castro que la "aparición" de *Montaña adentro* y su autora en Santiago generó "apasionadas conjeturas": "¿Quién era? Su nombre, ¿no sería seudónimo de una escritora ya consagrada, de las muchas que habían aflorado en los años inmediatamente anteriores?" (*Panorama literario* 344). Fernando Santiván recuerda en 1960: "Nunca se había visto su firma en revistas, diarios o libros".

La verdad es que, además de que su nombre ya venía apareciendo en textos publicados en *La Discusión* mucho antes de la publicación de *Montaña adentro*, algún lector o lectora atenta podría haber identificado que el nombre no era exactamente nuevo para *La Nación*.[6] El 28 de enero de 1923, en una crónica titulada "A propósito de los cuentos: Se nos pide una definición", a partir de una reflexión en torno al género, el crítico declara: "hemos recibido no ha mucho una carta interesante de una joven escritora residente en Chillán, la señorita María [sic] Brunet, bien conocida y apreciada en los círculos literarios. Es un espíritu selecto y sagaz. Nos habla de cierta página de Andrés Lichtenberg. La Navidad de Trot". A continuación, entre comillas, reproduce tres largos párrafos en que Brunet resume la novela como si fuera un cuento. Cierra la crónica Alone con la siguiente reflexión: "Esta frase final, grande, inesperada, llena de infinita resonancia, abre una perspectiva y da un golpe de emoción que termina el

6 Es importante recordar que, durante la primera parte de su 'periodo chillanejo', entre 1918 y 1919, la autora no publicaba con su nombre, sino que usaba un seudónimo: Miriam (Carvajal, "La importancia" 850).

relato sin permitir una línea más. Me parece un ejemplo. Agradecemos a la señorita Brunet su colaboración”. Esta carta, con seguridad posterior al envío del poemario de Baltasar, que es de 1922, da cuenta de que hubo un largo tiempo de correspondencia entre el primer contacto y el envío de *Montaña adentro*. De hecho, ahora es posible saber cuánto tiempo fue exactamente. En una carta a Augusto Winter del 5 de mayo de ese mismo año, Alone le pregunta: “¿Sabe que la señorita Marta Brunet de Chillán me ha mandado una pequeña novela que es una pequeña obra maestra, digna de Maupassant? ¿La conoce Ud.? ¿Le interesaría? A mí me tiene encantado. Es de una sobriedad, de una exactitud y de una valentía insuperables”. Además de la revelación de la fecha, que al menos habla de cinco meses de correspondencia, es interesante en esta cita no solo el hecho de que el tono laudatorio coincide con lo que expresará Alone en las críticas de los próximos 50 años sobre la novela (incluyendo la comparación con Maupassant), sino también la aparición de una nueva evidencia de que el crítico sabe que el nombre de Brunet ya es conocido en ciertos círculos literarios. Esto es, en efecto, verdad, pues se sabe que la trayectoria de la autora empezó mucho antes de 1923, en 1918, con la publicación de poemas, cuentos y bocetos narrativos durante su ‘periodo chillanejo’ (Carvajal, “La importancia” 850-868). Lo interesante es que, cuando el crítico comience la campaña de *marketing* del *blockbuster* que llegaría a ser *Montaña adentro*, mágicamente esos cinco años de trayectoria desaparecerán del discurso[7].

El 18 de noviembre, Alone publicó en la “Crónica Literaria” lo que, en términos cinematográficos contemporáneos, podría llamarse el primer *teaser* de la novela:

> ***Montaña adentro*, por Marta Brunet Cáraves.** Se halla en prensa en los talleres de la Casa Nascimento una obra que seguramente llamará la atención especialmente de los que prefieren la calidad a la cantidad: *Montaña adentro*, novela corta, tipo “nouvelle” de Maupassant, drama rústico, breve, intenso y perfecto, por la señorita Marta Brunet, joven escritora que desde Chillán ha enviado a las principales revistas santiaguinas colaboraciones distinguidas por cuantos se preocupan de las letras, pero que hasta ahora no había dado su medida. Este libro, primicia de un temperamento vigoroso y nuevo, la colocará en primera fila y, según opiniones autorizadas, equivale en prosa al caso de Gabriela Mistral en poesía.[8]

---

7 La misma Brunet, en una carta del 26 de abril de 1926, dice respecto al impacto de la novela en el ambiente literario de la época: “*Montaña adentro* se agotó en seis meses y tengo la absoluta seguridad de que otro libro mío sería otro éxito de librería”.

8 La negrita es del original.

Este texto, que busca generar y manejar expectativas para la recepción de la autora, nuevamente incurre en algunas imprecisiones. Principalmente, hay que considerar que todo lo publicado por Brunet que se conoce hasta la fecha había aparecido, como ya se ha dicho, en los diarios y revistas de Chillán (Cisterna, "Historia" 92). Por ello, lo de las "colaboraciones distinguidas a las principales revistas santiaguinas" es, a lo menos, hiperbólico. Sobre todo, si se tiene en cuenta la verdadera opinión que Alone tiene en ese momento sobre los cuentos de Brunet. En una carta del 18 de junio de 1923, le había declarado a Winter: "Marta Brunet me mandó algunos cuentos bastante malos. No sirve sino para novelista". Todo indica que el verdadero interés de Alone estaba en la novela.

El 9 de diciembre de 1923, ya a días de su debut en librerías, el crítico no soporta la ansiedad y libera el *trailer* para comprometer a su público lector:

> ***Montaña adentro*, por Marta Brunet.** En esta semana será entregada a las librerías *Montaña adentro*, obra de una escritora muy joven, pero cuyas cualidades podrían despertar con justicia la envidia de más de un viejo… o de una vieja. Sin espacio para analizar el libro como su importancia lo merece, hablaremos de él en la próxima crónica.[9]

Días después, la crítica de Alone sobre *Montaña adentro* aparecería en los dos medios para los que en ese momento estaba escribiendo: "*Montaña adentro*, por Marta Brunet", el 16 de diciembre en *La Nación*, y "La autora de *Montaña adentro*", el 29 de diciembre en *Zig-Zag*. No ha de extrañar que, esta vez, en ninguna de las reseñas el crítico hable de la trayectoria o el trabajo previo de la autora. En la primera de ellas el énfasis está puesto en la edad y ascendencia de la autora a través de expresiones como "escritora muy joven que se inicia en las letras" y "joven chilena contemporánea, perteneciente a la alta sociedad".[10] En la segunda, deja entrever que es por consejo suyo que la joven señorita Brunet se dedicó a la prosa y escribió *Montaña adentro*. Tres cuartas partes del espacio de la crónica lo utiliza para narrar el descubrimiento. Según Lorena Amaro, es este el momento en que el crítico comienza a construir "uno de los mitos más duraderos sobre un hallazgo en la historia literaria chilena" (35). Todo ello, mientras Brunet, en Chillán, comienza a convivir con la fama y las repercusiones morales que su entrada a las grandes ligas literarias capitalinas y su incursión en temas "inapropiados" para una señorita habrían de traerle (López 45).[11]

---

[9] La negrita es del original.

[10] Incluso, tras indicar que Brunet es "Descendiente por su madre de un viejo linaje español", pone una nota al pie para desarrollar la idea y señalar que "Los Cáraves de Cossio y González de Colosia que fueron Virreyes e Salicia en siglos remotos".

[11] Así se lo describe a su prima Rosita Brunet en una carta del 27 de diciembre de 1923: "Aquí hay mucho entusiasmo con *Montaña adentro* y no hacen más que felicitarme. Me miran

Si bien esta no es la única vez que Alone dedicó más de una crónica a un mismo libro, con *Montaña adentro* batió el récord.[12] Son cuatro textos en su año de salida; cinco, si se suma la aparecida el 1° de enero de 1924 en un recuento de lo mejor del año anterior.[13] A ella hay que agregar la que aparecería por la "traducción al francés" de la novela y, aun más relevante, un tipo de "participación" especial y problemática que se aborda en el siguiente apartado.[14]

3. ENTRADA AL PERIODISMO E INVISIBILIZACIÓN: LOS COSTOS DE LA *SOCIEDAD LITERARIA* CON ALONE (1924-1926)

En una carta del 31 de julio de 1925, en un tono que da cuenta de que aún se trata de un contacto inicial, Brunet le señala al escritor argentino Samuel Glusberg: "¡Sabe usted que escribo impresiones de lecturas! En *La Nación* de Santiago, reemplazo muchas veces a Alone, el crítico literario, y otras veces escribimos juntos".[15]

---

con cierto asombro y sobre todo las chiquillas me preguntan las cosas más divertidas" (cit. en Montes 97).

[12] René Silva Espejo, periodista que fuera su jefe como subdirector y director de *El Mercurio* se refiere a "la aparición de dos o más crónicas seguidas sobre un autor que él explota como una cantera de revelaciones" (Cortés 34).

[13] Dice en su recuento de lo mejor del año: "*Montaña adentro*, por Marta Brunet. Una de las pocas obras en prosa, tal vez la única del año, que tiene la vida asegurada para siempre. Es definitiva, constituye uno de esos aciertos plenos, rotundos, como *Cecilia*, de Januario Espinosa, *Mirando el Océano*, de Guillermo Labarca. Sólida. Vigorosa. Viril. Tiene poco más de cien páginas, pero los que en arte aprecian la calidad antes que la cantidad habrán visto en *Montaña adentro*, una de las producciones más raras, casi diríamos más importantes de nuestra literatura, dentro de su género. Se parece a Baldomero Lillo en la sinceridad de la observación y a Maupassant en la forma".

[14] "*Montaña adentro*, de Marta Brunet, traducida al francés" apareció en la "Crónica Literaria" el 9 de noviembre de 1924. No se trata literalmente de una versión en francés de la novela. La escritora franco-chilena Marcelle Auclair publicó una traducción de un fragmento titulado *Dans la montagne* en la sección Les nations amies de la revista francesa *Les annales politiques et littéraires* el 31 de agosto de 1924. En un ejercicio muy interesante, Auclair adapta el capítulo 7 de la novela quitándole los diálogos (para no complicarse con el registro campesino chileno) y poniendo notas al pie en las palabras intraducibles como "copihueras" y "chupones".

[15] Estas cartas, hasta hace poco desconocidas, fueron descubiertas por la Dra. Antonia Viu en el Archivo Glusberg del Centro de Documentación e Investigación de las Culturas de Izquierda (CeDinCi) en el marco de su investigación, justamente, sobre redes intelectuales surgidas a partir de colaboraciones en revistas culturales de los años treinta y cuarenta. En su artículo "Cartas a un editor: la correspondencia de Marta Brunet a Samuel Glusberg en la década del veinte", Viu analiza esa correspondencia "desde las estrategias de autogestión que

Se puede asumir que estas líneas son una respuesta a un primer contacto por parte de Glusberg ofreciendo sus servicios de editor. Esto, pues Brunet abre la carta diciendo que no está convencida de reeditar *Montaña adentro* junto con otras novelitas cortas. Más allá de esa negociación editorial, la gran revelación de la cita es el hecho de que Brunet *reemplaza* a Alone en *La Nación*, algo que desarrollará en una carta posterior, del 25 de septiembre de 1925:

> Ha de saber usted que a raíz de publicarse *Montaña adentro* y de conocernos en Santiago, Alone y yo formamos una sociedad literaria: desde acá le mandaba impresiones de lecturas que aparecían en la crónica como cartas de una desconocida. Andando el tiempo nuestra sociedad casi se transformó en conyugal … En licencias de Alone lo he reemplazado, firmando entonces la crónica; pero, de común, mis pequeños trabajos van entre los suyos sin otra diferencia que llevar comillas. Acá todos lo saben.

Es tremendamente relevante que si bien en la época, al parecer, “todo el mundo” lo sabía, en el campo de los estudios biográficos y académicos de Brunet y su obra, esto es una sorpresa. Se ha mencionado en el primer apartado la estrecha relación entre el debut de la autora como novelista y el apadrinamiento del crítico, sin embargo, se accede aquí a una revelación tremenda: el vínculo que los une es tan íntimo y de confianza que Alone no solo se permite dejar “a su cargo” su tribuna crítica de *La Nación*, sino que también “aprovecha” textos producidos por Brunet para publicarlos como propios.[16] Es una invisibilización de su trabajo intelectual al que la autora debió acceder para irse incorporando con mayor holgura al campo intelectual capitalino.

En ese sentido, existen tres sistemas de *apropiación* que van mutando a medida que el nombre de la autora se consolida en el campo literario: el envío de reseñas que Alone publica como si fueran suyas; el envío de reseñas que son incluidas entre sus críticas como “cartas de una desconocida”; y, por último, el reemplazo formal y

---

la escritora despliega en ella y que determinan en parte la recepción de su escritura en circuitos transnacionales” (69). Le agradezco infinitamente a Antonia por haberme dado acceso a esos valiosos materiales.

[16] Estas declaraciones confirman lo que siempre había sido un rumor: la relación amorosa entre Alone y Brunet. Es más, en una carta del 15 de julio de 1931, la misma autora se encarga de despejar cualquier duda: “Cuando vivía yo en provincia tenía un novio en Santiago, también escritor. Alone. Cuatro años estuvimos escribiéndonos a diario, con una especie de frenesí. Luego me vine yo a la capital y aunque nos veíamos todos los días seguimos escribiéndonos, un poco por costumbre y otro poco porque era la única manera de ponernos de acuerdo. Como no nos íbamos a casar para estar discutiendo y mandándonos enseguida papelitos reconciliadores, decidimos terminar con el noviazgo”.

explícito que se produce cuando Brunet pasa a escribir y firmar la sección “Crónica Literaria” de *La Nación* en reemplazo del crítico.

Para evidenciar los ejercicios de apropiación anunciados, es muy relevante para los siguientes subapartados una etapa de la trayectoria de Brunet que está recién comenzando a ser explorada por la crítica académica: su ejercicio escritural en medios periodísticos. Este periodo comienza con su labor como corresponsal de *El Sur*, de Concepción, en 1926, tras su llegada a Santiago. De acuerdo a las investigaciones de Karim Gálvez, en dicho periódico “Marta Brunet brilló con una sección propia … llamada Kaleidoscopio, donde, en honor al nombre, entrevistaba desde notables como Claudio Arrau y María Monvel hasta pioneras de la beneficencia chilena; acudía indistintamente a funciones de ópera y espectáculos de vodevil, tan variados como su curiosidad” (8). Este corpus fue fundamental, en el marco de esta investigación, para llevar a cabo los hallazgos que se presentan a continuación.[17]

3.1. LA APROPIACIÓN DE LA AUTORÍA: EL NIVEL MÁXIMO DE INVISIBILIZACIÓN

El 23 de noviembre de 1924, apareció en la “Crónica Literaria”, firmada por Alone, “Colores, por Remy de Gourmount”. A simple vista, se trata de uno más de sus textos dominicales:

> En **el libro** el color dice el carácter. Así **la que** gusta del azul se entrega a un amante rodeada de una red de embustes deliciosos, cuento azul con que engaña a una **corte entera**. La que ama el violeta es una solterona que, al borde de la madurez, descubre el secreto de conservarla en sazón iniciando a su pupilo adolescente a ciertas prácticas que hasta entonces ella sólo conocía con el pensamiento.[18]

Sin embargo, esta no es una crónica literaria más pues, en el marco de la presente investigación, se encontró en el periódico *El Sur* otra crítica titulada “‘Colores’, por Remy de Gourmont”, del 24 de octubre de 1926, pero firmada nada menos que por… Marta Brunet. Hay que decir que el fragmento escogido para la siguiente cita es el único que presenta cambios respecto del texto “‘Colores’, por Remy de Gourmont”, publicado por Alone casi dos años antes. El resto es exactamente igual:

[17] Agradezco infinitamente también a Karim Gálvez por haberme facilitado todo el material que recogió en el marco de su trabajo de investigación sobre los textos periodísticos de la autora y en la construcción de su pionero libro *Marta Brunet. Crónicas, columnas, entrevistas*, publicado el 2020 por La Pollera ediciones.

[18] La negrita es mía.

> En el libro **de Remy de Gourmont** el color dice el carácter. Así **la mujer** que gusta del azul se entrega a un amante rodeada de una red de embustes deliciosos, cuento azul con que engaña a una **corte principesca entera** … La que ama el violeta es una solterona que, al borde de la madurez, descubre el secreto de conservarla en sazón iniciando a su pupilo adolescente a ciertas prácticas que hasta entonces **ella conocía** con el pensamiento.[19]

Como este, hay más casos. El 2 de mayo de 1925, Alone publicó la crónica "'El funámbulo de mármol', por Fialho de Almeida": "Colección de cuentos de un portugués magnífico, una especie de leñador que tallara esculturas a hachazos, con aristas duras y asperezas que desgarran, lanzando juramentos entre el cantar melodioso e ingenuo". Un año más tarde, el 24 de octubre de 1926, aparecería en *El Sur* "'El funámbulo de mármol', por Fialho de Almeida", firmado por Marta Brunet: "Colección de cuentos de un portugués magnifico, una especie de leñador que tallara escultura a hachazos, con aristas duras y ásperas que desgarran, lanzando juramentos entre el cantar melodioso e ingenuo". Parece increíble, pero no es un error de transcripción: ambas citas son exactamente iguales, solo las diferencia la firma. Quizás, no llamará tanto la atención este robo intelectual si se examina la poca importancia que Alone parece darle a la cuestión de la firma y la propiedad intelectual en la literatura.

En una entrevista hecha por Mario Leyton, ante la pregunta por los seudónimos que ha utilizado, Alone dice: "¿Podría considerarse un seudónimo el de 'Josefina Smith Sanfuentes' en varios artículos que yo escribía y ella firmaba? Entonces también lo sería el de 'D. E. C', con que apareció firmado, por exigencia editorial, la 'Historia de una Obra Pía Víctima de una Obra Impía', que me encargó Dolores Echeverría Carvallo" (91). Probablemente, si pudiera preguntársele al crítico qué pasa cuando la falsificación es al revés y es él quien, no solo roba la autoría de un texto, sino que además saca provecho económico por ello, la sonrisa irónica con que Alone debe haber pronunciado las palabras de la cita precedente desaparecería de su boca. Estos son los años dorados del equipo de redactores de *La Nación* (Hübner 8) y es el capital cultural que como crítico está acumulando durante estos años el que lo llevará a transformarse en 1949 en "el crítico con mayor autoridad en las letras nacionales" (Araneda 305). Quizás haya que cambiar la pregunta y empezar a preguntarse cuán importante fue Brunet para la trayectoria de Alone y no al revés.

---

[19] La negrita es mía.

3.2. LAS “CARTAS DE UNA DESCONOCIDA”: UNA FORMA DE APROPIACIÓN MÁS SUTIL

La costumbre de incluir cartas de lectores y lectoras en su “Crónica Literaria” está presente en la sección de Alone, incluso, desde sus primeros años como crítico en *La Nación*. A veces, se trata de gente común que sigue la sección y cuyos envíos Alone utiliza como excusa para profundizar, reforzar e incluso (las menos) desdecirse de algún juicio que podría haber emitido en una crítica previa. En otras ocasiones, hace públicas cartas personales que le envían autores y autoras conocidas del campo literario nacional. En estas, tampoco revela la identidad específica de la persona, no da nombres, pero entrega siempre algunas pistas de modo que pueda deducirse su procedencia. Finalmente, está el caso que se presenta a continuación.

El 3 de mayo de 1925, apareció la crítica “‘La escuela de los indiferentes’, por Juan Giraudoux”. Las primeras palabras que se leen en ella son las siguientes: “Nos escriben sobre este libro”. Tras esta simple oración, dos puntos y unas comillas, Alone reproduce el siguiente texto:

> Acabo de leerlo. Ay, qué cansera tan grande! Creí que nunca llegaría al final! … Se goza leyéndolo: pero como sigue otro, y otro y otro, exaspera; no se logra coger el hilo central de la narración perdido en esta selva espesa y enmarañada de imágenes … Se le puede perdonar la impertinencia y la “drolere” por esta última imagen. Pero la obra en conjunto, no me gusta.

Hasta aquí, parecería una más de las cartas anónimas de los lectores de la sección. Sin embargo, el 24 de octubre de 1926 en *El Sur* aparecería “‘La escuela de los indiferentes’ por Jean Giraudoux”, firmado por Marta Brunet:

> ¡Qué cansancio tan grande produce la lectura de este libro! Parece que nunca se llegará al final … Se goza leyendo, pero como sigue otro y otro y otro exaspera no poder coger el hilo central de la narración perdido en esta selva espesa y enmarañada de imágenes … Se le puede perdonar toda la impertinencia y la “drolere” por esta última imagen. Pero la obra, en conjunto, no gusta plenamente.

Es evidente que se trata del mismo texto, más allá del cambio de estilo a partir de la modificación de algunos componentes léxicos. Es más, las citas de la novela que se hacen en algunos párrafos son exactamente las mismas. No existe ni siquiera una reflexión de cierre por parte del crítico. Alone nuevamente ha tomado un texto que le ha enviado Brunet en una carta personal para utilizarlo como una de sus críticas literarias. Esta vez, sí, al menos reconoce que la autoría no es suya. Sin embargo, vuelve a invisibilizar a la autora.

Existe otro caso de este tipo, que es anterior, donde se evidencia mayúsculamente el dolo detrás de la artimaña del crítico. El 26 de abril de 1925, apareció en la “Crónica

Literaria", firmada por Alone, "París sentimental y pecador, por Ernesto Torrealba". Comienza así: "Un tanto extraña y no poco dolida del silencio que se ha hecho en torno a las crónicas de Ernesto Torrealba, una lectora de La Serena, nos escribe y nos pide que publiquemos". A continuación, aparecen las comillas y comienzan largos párrafos de análisis de la obra. Una vez más, la reseña no tiene más cierre que el fin del texto citado. Es fácil imaginarse, a esta altura del artículo, que el mismo texto se publicaría un año después en *El Sur*. El 3 de octubre, entre las críticas literarias de Marta Brunet en su sección Kaleidoscopio, se puede leer "París sentimental y pecador, por Ernesto Torrealba" y es exactamente el mismo texto que copió entre comillas en su crónica Alone. El dolo al que se hacía referencia tiene que ver con el intento de confundir, asumiendo que es verdad que todo el mundo sabía lo de los envíos de Brunet, atribuyéndole la autoría de la carta a una lectora del norte, pues era bien sabido que la autora vivía en el sur.

Por otra parte, no deja de ser interesante la jugada a largo plazo de Brunet: si bien permite que su trabajo intelectual sea utilizado e invisibilizado con el fin de acumular capital cultural por parte de quien supuestamente es su guía y debiera orientarla en sus movimientos en el campo, posteriormente, en una suerte de venganza simbólica, termina por publicar bajo su firma el mismo texto y, es más, recibiendo por él el pago económico que en una primera instancia le fue negado por Alone. Brunet lleva a cabo una inversión que, ya se verá, terminaría siendo bastante rentable.

3. 3. EL REEMPLAZO: LA ENTRADA DE MARTA BRUNET A LA CRÍTICA LITERARIA

El domingo 17 de mayo de 1925, en la sección "Crónica Literaria" de *La Nación*, como se ha dicho a cargo de Alone desde 1921, aparece por primera vez otra firma. Es la de Marta Brunet. En medio de los textos críticos, un paratexto anuncia:

> Durante una licencia que ha solicitado nuestro crítico literario, Don Hernán Díaz Arrieta, (la primera en cuatro años de labor), esta sección quedará a cargo de la señorita Marta Brunet, escritora demasiado conocida para que necesitemos elogiarla. Su novela "Montaña Adentro" es la mejor de su género publicada en Chile, y opiniones de primer orden la consideran una pequeña obra maestra. La señorita Brunet posee una cultura intelectual amplia y sólida; escribe en una lengua rica, de pura raigambre castellana, una lengua que ha llegado a hacerse rara entre los autores nacionales, y por el artículo que hoy publicamos, podrán apreciarse la firmeza de su gusto y la serenidad de su criterio. —N. de la R. (7).

Conociendo su estilo y las opiniones que ha expresado públicamente sobre la novela de Brunet, no sería extraño que esta nota de la Redacción hubiera sido escrita por el mismo Alone. El tono y los énfasis que se hacen respecto a las "opiniones de

primer orden" y la "raigambre castellana" del lenguaje utilizado por Brunet coinciden con sus juicios sobre su única obra publicada hasta el momento.[20]

Ahora bien, la laudatoria introducción que hace la nota de la Redacción resulta un tanto exagerada cuando presenta a la autora como una "escritora demasiado conocida". Esto pues, hasta el momento, *Montaña adentro* era la única novela que había publicado. Con respecto a sus cuentos, tras haber aparecido 17 cuentos suyos en los periódicos chillanejos *El Día* y *La Discusión* entre 1918 y 1923, el primer cuento publicado en Santiago del que se tiene registro en esta investigación es "Trasto viejo", aparecido en *Zig-Zag* recién el 6 de junio de 1925, es decir, casi un mes después de su reemplazo a Alone. Esto contrasta no solo con la citada presentación, sino también con las declaraciones que se revisaron más arriba en la campaña de *marketing* llevada a cabo por el crítico un mes antes de la aparición de *Montaña adentro*.

Más allá de esta manipulada presentación, son tres las semanas durante las cuales Brunet escribió la crónica literaria de *La Nación*: los domingos 17, 24 y 31 de mayo de 1925.[21] Son, en total, 11 las críticas literarias que publica durante el reemplazo la autora: "*Fermina Márquez,* novela por Valéry-Larbaud", "*Nobles vidas, grandes obras*", "*Historia de una anguila,* por Anton Chejov", "*En el bazar suntuoso del mundo,* cuento para niños por Ramón Gómez de la Serna", "*La raíz flotante* por José Francés", "*Kwaidan*, por Lafcadio Hearn", "*El poeta asesinado,* por Guillermo Apollinaire", "*Confesión de medianoche*, por Georges Duhamel", "Los grandes cuentistas húngaros", "*El pasajero sugerente,* glosario sarmentino por Jorge Calle (Buenos Aires)" e "*Investigaciones científicas*, por Luis Nordenflicht".

Se reproducen aquí sus nombres, no solo para dar cuenta de la diversidad de autores y obras que escoge tratar Brunet en las crónicas, sino también porque algunas de ellas volvería la autora a publicarlas una vez que inicie su sección Kaleidoscopio en *El Sur*. Así, "*La raíz flotante* por José Francés" y "*El poeta asesinado*, por Guillermo Apollinaire" volverían a aparecer el 3 y el 10 de octubre de 1926, respectivamente. En este caso, se observa una vez más el reaprovechamiento, por parte de Brunet, de un mismo texto publicado bajo su propia firma en distintos medios: un recurso muy utilizado, en su tiempo, por los cronistas modernistas (Carvajal, "La crónica" 14).

---

[20] Si no bastaran como evidencia las crónicas sobre la novela citadas más arriba, véase el siguiente fragmento en retrospectiva hecha por el crítico en 1954: "recia obra, audaz, sólida, hecha de duros metales, inatacable en su brevedad; el dominio de la lengua castiza y sabrosa, competía allí con el conocimiento de la vida. ¡Y qué mirada clara, recta, audaz para enfrentarla! Nada semejante se había visto hasta entonces en su género: se habló de Maupassant" (Alone, *Historia personal* 234-235).

[21] El cuarto domingo en que estuvo ausente Alone simplemente no hubo "Crónica Literaria". Al retomar el crítico el 14 de junio su sección, se le introduce de la siguiente manera: "Terminada la licencia que solicitó nuestro redactor literario, reanuda hoy sus labores".

4. CONCLUSIONES

Es importante poner en evidencia las implicancias que este recorrido de la invisibilidad tiene para Brunet. Los textos que Alone extrae de las cartas de la autora son enviados cuando ella aún está en Chillán. Si bien ya ha hecho su debut como escritora y su nombre es conocido en los círculos literarios capitalinos, todavía es vista como una escritora joven y provinciana que debe disputar un lugar en el campo cultural urbano. En este sentido, la inversión que lleva a cabo negando su autoría en los textos que le cede a Alone son la ofrenda que debe sacrificar para acceder al premio mayor. No es descabellado plantear que ese reemplazo en *La Nación* significó el impulso que le permitió a Brunet, ya como novelista y crítica de renombre en la capital, acceder a escribir para *El Sur*. Otro efecto de esa inversión sería la posibilidad concreta de mudarse a la capital, desde donde actuaría como corresponsal para el diario.

En una carta del 23 de enero de 1926, esperanzada, la autora le comenta a Glusberg: “Parece que me voy a Santiago para ingresar en la redacción de uno de los grandes diarios de la capital”. Sin embargo, en su primera carta desde Santiago, del 26 de abril, la autora narra el fracaso de dicha empresa; la promesa de entrar a un puesto fijo en *La Nación* no se había concretado. Sí, al menos, comienza a publicar cuentos y poemas (entre abril y agosto de ese año, siete y tres respectivamente) y también en *Zig-Zag* (cinco entre junio de 1925 y enero de 1926); coincidentemente, en los dos medios para los cuales escribe Alone. A sabiendas del capital cultural que ha reunido a partir de la buena acogida de la crítica a su primera novela, su temporal posición como crítica literaria de *La* Nación y su función de corresponsal para *El Sur*, Brunet se apresta para intentar conseguir un trabajo fijo en la secretaría de la Cámara de Senadores. Lamentablemente, además de que ese esfuerzo fue infructuoso, este estado constante de inquietud pecuniaria perseguiría a la autora hasta entrada la década del treinta, cuando ingrese como directora de la revista *Familia*. Pero aún faltan ocho años para ello.

En su trabajo sobre las primeras escritoras profesionales de la Argentina, Lea Fletcher señala que las autoras, a la vez que demostraban orgullo por haber sido reconocidas por las instituciones del campo cultural (fuera porque las habían aceptado como colaboradoras en algún medio o porque su obra había recibido algún tipo de elogio de un padrino), debieron adecuarse a reglas que, de transgredirse, les habrían cerrado “las puertas al reconocimiento público y al mundo literario autorizado” (12). El gesto de inicial sometimiento de Brunet a la invisibilización por parte de Alone termina operando en su trayectoria como una *treta del débil* (Ludmer 50), pues el capital cultural acumulado como crítica de libros de *La Nación* le posibilita mudarse a Santiago y entrar al periodismo, como una manera más de sostenerse económicamente.

Por el otro lado, el doble proceso de apropiación de Alone, por la vía de la campaña de *marketing* en 1923 y de invisibilización de la autoría de Brunet en las críticas de 1924 y 1925, calza con lo que Gilda Luongo ha concluido tras su estudio de la crítica literaria chilena. Señala la académica que el *modus operandi* de esta crítica androcéntrica es comúnmente performático y se vincula con “la (des)estructurada instalación del propio quehacer crítico en la cultura de la época, en un entramado simbólico heterogéneo que desde la hegemonía resistía, de diverso modo, la presencia de textos y sujetos femeninos inhabituales en el campo intelectual” (58). Cómo entender, si no, las siguientes declaraciones del crítico, en una entrevista posterior a la muerte de Brunet, que resultan ideales para cerrar este artículo con el gesto de apropiación máximo que podría llegar a hacerse del trabajo creativo de otra persona: “El primer ejemplar ya completo del libro [*Montaña adentro*], la autora, con generosidad que no desmentiría nunca, lo entregó al crítico con esta dedicatoria: ‘A….. que es el papá de este libro’”.

BIBLIOGRAFÍA

Alone. Carta a Augusto Winter. 5 de mayo 1923. Archivo del escritor. Biblioteca Nacional. Santiago.

___. Carta a Augusto Winter. 8 de abril 1923. Archivo del escritor. Biblioteca Nacional. Santiago.

___. “Colores, de Remy Gourmount”. *La Nación*. 23 nov. 1924.

___. “‘El funámbulo de mármol’, por Fialho de Almeida””. *La Nación*. 2 may. 1925.

___. *Historia personal de la literatura* chilena. Santiago: Zig-Zag, 1954.

___. “La autora de *Montaña adentro*”. *Zig-Zag*. 29 dic. 1923.

___. “‘*La escuela de los indiferentes*’, por Juan Giraudoux”. *La Nación*. 3 may. 1925.

___. “Marta Brunet”. *La Discusión*. 5 feb. 1970.

___. “Marta Brunet, Premio nacional de literatura 1961”. *El Mercurio*. 9 sept. 1961.

___. “Bienvenida a Marta Brunet”. *El Mercurio*. 16 nov. 1961.

___. “*Montaña adentro*”. *La Nación*. 18 nov. 1923.

___. “*Montaña adentro*”. *La Nación*. 9 dic. 1923.

___. “*Montaña adentro*”. *La Nación*. 16 dic. 1923.

___. “*Montaña adentro*”. *La Nación*. 1 ene. 1924.

___. “*Montaña adentro*”. *La Nación*. 16 dic. 1923.

___. “*Montaña adentro*, traducida al francés”. *La Nación*. 9 nov. 1924.

___. *Pretérito imperfecto. Memorias*. Santiago: Nascimento, 1976.

Amaro, Lorena. “‘En un país de silencio’: Narrativa de Marta Brunet”. Prólogo a *Marta Brunet. Obra narrativa II.* Ed. crítica de Natalia Cisterna. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.

Brunet, Marta. *Antología de cuentos*. Santiago: Zig-Zag, 1962.

___. Carta a Samuel Glusberg. 31 julio 1925. Archivo Glusberg del Centro de Documentación e Investigación de las Culturas de Izquierda (CeDinCi). Buenos Aires.

___. Carta a Samuel Glusberg. 25 septiembre 1925. Archivo Glusberg del Centro de Documentación e Investigación de las Culturas de Izquierda (CeDinCi). Buenos Aires

___. Carta a Samuel Glusberg. 23 enero 1926. Archivo Glusberg del Centro de Documentación e Investigación de las Culturas de Izquierda (CeDinCi). Buenos Aires.

___. Carta a Samuel Glusberg. 26 abril 1926. Archivo Glusberg del Centro de Documentación e Investigación de las Culturas de Izquierda (CeDinCi). Buenos Aires.

___. Carta a Samuel Glusberg. 15 julio 1931. Archivo Glusberg del Centro de Documentación e Investigación de las Culturas de Izquierda (CeDinCi). Buenos Aires.

___. "*Colores*, de Remy Gourmount". *El Sur*. 24 oct. 1926.

___. "'*El funámbulo de mármol'*, por Fialho de Almeida"". *El Sur*. 24 oct. 1926.

___. "'*La escuela de los indiferentes*', por Juan Giraudoux". *El Sur*. 24 oct. 1926.

___. *Obras completas*. Santiago: Zig-Zag, 1963.

Carvajal, Osvaldo. "La crónica modernista centroamericana y sus posibilidades editoriales: tres obras que merecen una edición crítica". *Ístmica*, 2017, n°20: 11-25.

___. "La importancia del cuento en la entrada y consolidación de Marta Brunet en el campo literario chileno: del *periodo chillanejo* a *Reloj de sol* (1918 – 1930). En: *Obra narrativa. Cuentos. Tomo II.* Ed. crítica de Natalia Cisterna. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.

Carvajal, Osvaldo y Natalia Cisterna. "Marta Brunet: figura íntima y pública". *Hispamérica*. nº 141 (2018): 11-25.

Cisterna, Natalia. "Ceremonias letradas: representaciones del campo cultural en la narrativa de autoras latinoamericanas y caribeñas de la primera mitad del siglo XX". *Taller de Letras*, n°59 (2916): 151-167.

___. "Historia del texto y criterios editoriales". *Marta Brunet. Obra narrativa II.* Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.

___. "La definición de las trayectorias literarias en dos escritoras chilenas modernas: María Flora Yáñez y Marta Brunet". *Revista Chilena de Literatura*, n° 86 (2014): 101-120.

___. "Marta Brunet y su campo cultural". En: Alzate, Carolina y Darcie Doll: *Redes, alianzas y afinidades. Mujeres y escritura en América Latina.* Bogotá / Santiago: Universidad de Los Andes / Universidad de Chile, 2014: 105-120.

Cortés, Hugo. *Conversaciones con Alone*. Valparaíso: s/e, 1974.

Del Solar, Hernán. "Antología de cuentos de Marta Brunet". *La Nación*. 4 abr. 1962.

Leyton, Mario. *Alone, 65 años de crítica literaria*. Tomo I. Santiago: Ministerio de Educación, 1973.

López Morales, Berta. “Recepción crítica de la obra de Marta Brunet”. *Acta Literaria*. 24 (1999): 41-53. Web. Septiembre 2021: http://www.brunet.uchile.cl/estudios/berta_lopez_recepcion_critic.htm

Ludmer, Josefina. “Tretas del débil”. En *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. Patricia Elena González y Eliana Ortega, eds. Río Piedras: Eds. Huracán, 1985: 47-54.

Santiván, Fernando. “Marta Brunet”. 1960. Archivo del escritor. Biblioteca Nacional. Santiago.

Silva Castro, Raúl. *Panorama literario de Chile*. Santiago: Editorial Universitaria, 1961.

___. *Prensa y periodismo en Chile (1912-1956)*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1958.

Uribe, Armando. “Sobre Alone”. *Alone, la sombra inquieta*. Santiago: Editorial Universitaria, 1997.

Viu, Antonia. “Cartas a un editor: la correspondencia de Marta Brunet a Samuel Glusberg en la década del veinte”. *Anales de Literatura Chilena.* Año 22, n°35 (Junio 2021): 67-81.

ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 22, diciembre 2021, número 36, 237-249
ISSN 0717-6058

ZONAS DE CONTACTO Y CUERPOS ENFERMOS EN UNA RELECTURA DE *RELOJ DE SOL*, DE MARTA BRUNET[1]

Lorena Amaro Castro
Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile
lamaro@uc.cl

Tal vez el crítico Januario Espinoza tenía mala memoria, o no leyó con mucha atención los cuentos contenidos en *Reloj de sol* (1930), primer volumen de relatos de Marta Brunet. No se explica de otro modo –¿no los leyó?— que haya escrito, en 1940, que se trataba de "cuentos para niños", cuando rápidamente hallamos en su lectura temas como la muerte, la enfermedad, la locura, el suicidio e incluso la violación, abordados, por lo demás, con cierta crudeza[2]. Su comentario se suma a varios otros que revelan

[1] El siguiente artículo ha sido escrito en el marco del proyecto PIA ANILLOS SOC180023 "The Production of the Gender Norm", dirigido por la Dra. Claudia Matus (PUC). Agradezco especialmente a Osvaldo Carvajal, quien no solo me facilitó sus materiales de archivo para poder hacer una revisión de los textos críticos sobre Reloj de sol, sino que también aportó valiosos datos biográficos de la escritora.

[2] Esta lectura comporta un juicio estético, ya que en esa época la literatura "para niños" era considerada secundaria o inferior, una mirada que lamentablemente persiste en algunas lecturas contemporáneas. Marta Brunet efectivamente escribió abundante y excelente literatura para niñes, pero no es éste el caso. La confusión puede darse sobre todo por el uso de diminutivos en algunos títulos, "Juancho", "Lucho el mudo", "Tía Lita", "Misiá Marianita", "Doña Santitos", etc. Cabe mencionar que en Argentina la recepción de estos mismos cuentos, publicados en su mayoría por la revista *Caras y Caretas*, parece haber sido mucho más acuciosa, como analiza Antonia Viu desde su misma presentación gráfica. Mientras en Chile priman ilustraciones (varias anónimas) del campo y la naturaleza, "en Argentina sus relatos aparecen acompañados con dibujos de importantes ilustradores y con una gráfica moderna y vistosa, catalizando una recepción muy distinta a la que Brunet tuvo en Chile" (Viu 2019, 78). En su texto, esta crítica comenta por ejemplo la ilustración que acompaña al cuento "Juancho", que lejos de dirigirse a un público infantil bajo las convenciones de esa época, muestra "solo una sala con cirios y un fragmento del cajón de madera, un espacio del que deliberadamente se aíslan los personajes y la violencia de la escena del cuento, generando una tensión que parece reproducir el mutismo y el abandono a los que ha sido expuesto el niño del relato, sin tener que explicitarlo textualmente" (Viu 2019, 82).

la conflictiva relación de Brunet con la crítica de su tiempo, si bien ya por entonces, como subraya Osvaldo Carvajal, la escritora era indiscutiblemente “parte activa del campo cultural chileno”, con un prestigio que le conferían “sus cuatro primera novelas, que fueron aplaudidas por la crítica y encerradas en el marco estético del criollismo” (Carvajal 869). Este encasillamiento, sumado a otros prejuicios de la prensa cultural de entonces, dificultaron o relativizaron esa instalación en el panorama literario, en que ella se movió inquieta, buscando ganarse la vida en Santiago, a partir de 1925. Sus cartas revelan su búsqueda de vínculos editoriales y literarios, como también las dificultades económicas y simbólicas de su instalación autoral en una escena de escasa apertura a las escritoras (Cisterna 2016; Carvajal 2017; Viu 2021).

Los cuentos –que habían sido publicados anteriormente en su totalidad[3]—, tuvieron una recepción dispareja. Divididos en tres secciones, “Alba”, “Mediodía” y “Ocaso”, se vinculan con tres momentos de la existencia humana: infancia, madurez y ancianidad. Los títulos de los relatos, todos nombres propios, seudónimos o tratos de cariño (en “Alba”: “Juancho”, “Francina”, “Lucho el mudo”; en “Mediodía”: “Niú”, “Gabriela”, “Ana María”, “Ruth Werner”, “Romelia Romani”, “Enrique Navarro” y en “Ocaso”: “Tía Lita”, “Doña Tato”, “Don Cosme de la Bariega”, “Misiá Marianita”, “Doña Santitos” y “Don Florisondo”), marcan, según Osvaldo Carvajal, cierto protagonismo humano por sobre la subyugante presencia de los elementos del paisaje de sus primeras publicaciones, si bien la naturaleza sigue siendo fundamental:

> … la autora escogió la imagen del reloj, símbolo del tiempo por excelencia; pero no de cualquier reloj. Tras el título del libro se esconde una reflexión que está muy vinculada a la concepción de la literatura que tiene Brunet: el componente humano que representa el artefacto tecnológico para medir/dominar el tiempo es inútil sin la participación de la naturaleza, sin la energía solar. Es por ello que es en función de la aparición, esplendor y despedida del astro mayor que Brunet divide los cuentos que componen la obra (Carvajal 872).

Pero poco de esto fue valorado por sus contemporáneos. Con el pseudónimo “El Bachiller Audaz” un crítico[4] comenta, a raíz del título, que el volumen bien podría haberse llamado “‘Luna de estaño’, ‘Río de oro’, etc. etc.” y con verdadera “audacia”

---

[3] Así se puede constatar en el acucioso trabajo realizado por Natalia Cisterna para la edición crítica de la *Obra narrativa* de Brunet. El más antiguo de estos relatos es “Don Cosme de la Bariega” (1920), en que una joven Brunet escoge como paisaje el de las tierras asturianas originarias de su madre, y el último de ellos, “Misiá Marianita” (1929), en que la presencia del barrio urbano de Lastarria, en Santiago, es fundamental.

[4] Fernando Morales Godoy, crítico literario de *El Sur* de Concepción, de acuerdo con información recogida por Osvaldo Carvajal.

remata: “es un conjunto de cuentos que no tiene nada que ver con el título del libro. ¿Que por qué lo llamó ‘Reloj de sol’? ¡Vaya usted a saberlo!”. En la revista *Índice*, “L.” (¿quizá Ricardo Latcham, miembro del comité editorial?[5]) cambia el título por “Reloj de oro” y comenta, defraudado, que “sus personajes rurales –Don Florisondo y Doña Santitos— se mezclan aquí con damas alcurniadas, que visten Lanvin y Poiret, con interiores donde se exhiben bronces de Bujados y bicocas de Lalique, esto es para usar una frase de la autora”. La conclusión es tajante: “Marta Brunet desde *Montaña adentro* no ha producido nada más ameno; pero es indudable que estas pequeñas narraciones y estampas no tienen el hondor y la reciedumbre de su primer libro”. Enrique Espinoza (el editor argentino Samuel Glusberg) alaba dos de las tres secciones que lo integran, “Amanecer” y “Ocaso”, para rechazar tajantemente sobre todo a los personajes femeninos que predominan en el apartado “Mediodía”[6]: “Naturalmente, al abordar estos tipos de mujeres artificiales y literaturizadas, Marta Brunet hace también literatura en el peor sentido de la palabra”. Lo ejemplifica con el cuento “Ruth Werner” y da a entender que, además de abundar en cierta cursilería, la escritora comete el error de romper con la estética que la consagrara: su inscripción criollista. “En ese ‘Mediodía’ poco feliz se diría que la fuerte novelista de ‘Montaña adentro’ cambia los frutos auténticos de su tierra por unas flores de papel”. Echa de menos a la Brunet que se ha hecho famosa por la “estampa chilenísima”, aquella que “ha aplicado siempre sus dotes genuinas a la interpretación vívida y fresca de las cosas de su tierra” y no ésta que sale, dice, ahora, “haciendo literatura elegante…”.

“L.” parece coincidir con Enrique Espinoza respecto de las debilidades de “Mediodía”: “domina cierto convencionalismo y el relleno aparece a menudo. La

---

5 Según se puede ver en el índice de la revista del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDinCI) se trata de este crítico “20. L. [Ricardo A. Latcham], “Novela” [Sobre *Reloj de sol* de Marta Brunet, con fotografía de Brunet]” (12). El dato lo aporta Osvaldo Carvajal, quien ha revisado esos archivos. Por otra parte, Antonia Viu alude en su lectura del epistolario entre Brunet y Samuel Glusberg a la existencia de dos bandos estéticos en que Latcham estaría del lado de Latorre. No obstante, la propia Brunet, que menciona el tema en una carta a Glusberg, le aclara también al argentino, sin dramatismos y con humor, que “Latcham, defensor de Mariano, es muy amigo mío” (en Viu 2021, 75).

6 La correspondencia sostenida entre Marta Brunet y Glusberg, según comenta Viu (2021), fue intensa a fines de la década del 20. En el epistolario entrevé algo más que un vínculo profesional y especula sobre el distanciamiento de estas dos figuras, visible en una última carta, de 1935. La reseña que aquí comento pudiera ser otro capítulo de este alejamiento, como lo muestra una carta fechada el 15 de julio, sin año, en que Brunet escribe: “Mi querido amigo: Su última carta me llegó hace seis meses, su penúltima hace dos años y medio. En aquella me habla usted de un enojo mío que usted achaca a una crítica suya. No hay tal. Lo que hay es una terrible, invencible pereza para escribir cartas” (referencia del archivo de Osvaldo Carvajal).

escritora trata de exhibir hembras pasionales y algo vampiresas [. . .] Esa Niú es convencional y quien conoce a nuestras literatas no se imagina algo tan peligroso para los nervios de nuestros mansurrones críticos". Lejos de estas vampiresas modernas[7], "L" prefiere, en la literatura brunetiana, "sus evocaciones de viejas casonas, sus deleitosas búsquedas de tías y de criadas rezongadoras. Nos agrada su tibia pintura de interiores coloniales que barniza un estilo apretado y rico" ("L".). El volumen es "una cosa lograda a medias" ("L".), quizás si porque en el texto opera un interesante laboratorio escritural que estos críticos no apreciaron y sobre el que conviene detenerse.

INTERCAMBIO EN ZONAS DE CONTACTO

Como ocurre con gran parte del bagaje literario nacional, desde hace unas décadas se hace preciso, a la luz de una renovación teórica impulsada en gran medida por el feminismo, efectuar relecturas de las obras que han quedado en un margen del canon literario. Si bien Brunet obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1961, su recepción durante muchos años se vio mediada por una concepción parcial de su literatura, su relación con el criollismo y sus creaciones para la infancia (López 1997; Oyarzún 2000; Carreño 2002; Cisterna 2014; Amaro 2014). Los críticos de su tiempo la encasillan, no entienden, se desconciertan. Sin embargo, son precisamente las diferencias en el estilo y atmósfera de estos cuentos las que producen un efecto de relieve: se dan cita aquí, como los críticos de su tiempo apuntaron muy poco entusiastas, el criollismo y aspectos del cosmopolitismo modernista. El volumen funciona como un lugar de encuentro de materiales elaborados en un lapso de 10 años, donde se puede leer un momento de importante transición cultural como asimismo el proceso literario de Brunet: "el cuento opera en su carrera como laboratorio de ensayo, como espacio de elaboración y reelaboración y, por supuesto, como sustento económico" (879), escribe muy acertadamente Osvaldo Carvajal, relevando a un mismo tiempo los aspectos estéticos y también materiales de su trabajo autoral. Advierte sobre el lugar común que crearon los contemporáneos de la escritora, que quisieron hacer de "su aparición en el campo cultural chileno de la primera mitad del siglo XX [. . .] una irrupción desde la nada, generación espontánea de una joven escritora provinciana que

[7] Natalia Cisterna advierte, respecto de esta narración, que efectivamente "nada es más distante a la posición de las autoras dentro del campo cultural de aquellos años, que una femme fatal extravagante, ajena a las dificultades materiales de su contexto y abiertamente insolente con las críticas del mundo letrado" (152). La observación de Cisterna, de todas formas, dista mucho del comentario crítico de "L.", quien se burla de las escritoras de antaño y tampoco parece percibir una posible ironía de Brunet, que complejizaría la lectura del cuento.

ya venía formada" (847), cuyo "descubrimiento" se adjudicó Alone, autoasignándose el "rol de padre cultural de Brunet" (Cisterna "Marta Brunet…" 108). Este mito repercute en la recepción de un libro como *Reloj de sol* y, para contrarrestarlo, Carvajal reconstruye el camino recorrido por la autora desde 1918, año en que publica su primer texto, "Tríptico", explorando especialmente su "período chillanejo" (1918 – 1923). Así demuestra que los logros de su primera novela, *Montaña adentro* (1923), no son accidentales ni producto de una pura "intuición" novelesca, sino que para entonces ya había un potente trabajo de escritura y depuración de los materiales brunetianos. Carvajal vincula, de hecho, "Tríptico", publicado bajo el seudónimo "Miriam" en tres entregas en *La Discusión,* "tres estampas cada una de ellas con un subtítulo dedicado a la etapa de la vida de una misma persona: 'Niña', 'Mujer' y 'Madre'" (867) con el planteamiento cíclico de *Reloj de sol*:

> Lo más importante de este texto es que constituye la primera vez en que Brunet utiliza la metáfora del avance del día para referirse a la vida humana [. . .] El recurso que le dará nombre a las tres partes de *Reloj de sol* ya estaba presente en la primera prosa publicada por la autora. Ello permitirá leer dicha obra como el cierre de una primera etapa en la carrera de Brunet (Carvajal 868).

La concepción cíclica de la vida es fundamental en la estructura del volumen. Si bien comienza con un grupo de relatos bajo el título "Alba" y en que los protagonistas serán niños (Juancho, Francina y Lucho el mudo), la primera escena descrita es un velorio: "Habían colocado el ataúd en una mesa cubierta por un paño negro" (113). El oxímoron se produce nuevamente en el último cuento del volumen, "Don Florisondo", que abre con la íntima escena de un niño recién nacido en un hogar humilde y apartado, "montaña adentro", donde agoniza la madre. El nombre de ella, "Pascuala", evoca la Pascua, un momento de transformación, la resurrección de Cristo. Una palabra con que popularmente se nombra también la Navidad. Pero en esta "Pascua" y en esta tríada familiar que evoca a la del pesebre, el niño milagroso que provoca la ternura de Don Florisondo no es de origen divino. Tampoco es su hijo y se descubre que ha sido gestado en una violación, como revela, agónica, Pascuala.

Vida y muerte, nacimiento y declinación van configurando una isotopía; al ciclo del día marcado por las horas del reloj se van sumando otros detalles que hablan de esta concepción no lineal, conectada con las estaciones, la germinación y las cosechas, como también con la experiencia de la corporalidad. Así, por ejemplo, tanto en "Juancho" como en "Don Florisondo", alfa y omega de *Reloj de sol*, se "oye" indistintamente una misma canción de cuna: el niño Juancho le canta "Hace tuto, guagua…" (Brunet 118) a su madre moribunda, canto inocente que en este caso preludia la muerte, mientras que don Florisondo acoge en sus brazos a quien ha decidido hacer su hijo y le canta, también, "hace tuto, guagua…" (236), palabras con que Brunet cierra el volumen de cuentos.

Vida y muerte, inocencia infantil y violencia machista se encuentran en esta construcción que, como un uróboros, muerde la cola del tiempo en su dimensión humana, señalando una primera frontera transgredida, un primer deslizamiento de la niñez hacia el envejecimiento, del alba al ocaso, como si todo el libro fuera una zona franca de estilos, historias y metáforas literarias. Los cuentos ponen en un mismo espacio los binarismos, transgrediendo los opuestos, comunicándolos. Algunos de estos encuentros se producen en lo que Mary Louise Pratt ha llamado "zonas de contacto", para abordar el colonialismo en la literatura de viajes del siglo XIX; ella parte del supuesto de que las transiciones históricas

> alteran la manera en que la gente escribe porque alteran sus experiencias y, con ello también, su manera de imaginar, sentir y pensar el mundo en el que viven. Por lo tanto, las modificaciones de la escritura siempre nos dicen algo sobre la índole de los cambios. Tales modificaciones de la escritura, si son históricamente profundas, afectan a más de un género literario (Pratt 26).

Marta Brunet tuvo la experiencia de vivir en una zona agrícola a principios del siglo XX, un espacio que se vio fuertemente intervenido y transformado por la modernización económica y la introducción de tecnologías que produjeron grandes desplazamientos de población desde el campo a las ciudades. Pero también fue educada por institutrices y realizó un largo viaje por Europa, al cabo del cual retornó al campo, por lo que pudo tener una visión privilegiada de los procesos modernizadores. A partir de 1924/25 ella debió hacerse cargo de la manutención familiar y migró a la capital, donde desarrolló su carrera literaria. Este último tránsito lo vivió precisamente en los años en que escribía los cuentos incluidos en *Reloj de sol*, por lo que muy joven vivió la experiencia de las "zonas de contacto" que Pratt define como "espacios sociales donde culturas dispares se encuentran, chocan y se enfrentan, a menudo dentro de relaciones altamente asimétricas de dominación y subordinación" (31), en que se producen fenómenos transculturadores, esto es, relaciones asimétricas pero no pasivas, en que los sujetos implicados seleccionan y transforman contenidos simbólicos y enriquecen, como desarrolla Ángel Rama, el ámbito cultural y material que habitan. Pratt toma el término "contacto" de la lingüística, en que "la frase *lengua de contacto* se refiere a lenguajes improvisados que se desarrollan entre hablantes de distintas lenguas que necesitan comunicarse continuamente, por lo general dentro del contexto de las relaciones comerciales". Releva el cruce de trayectorias vitales, culturales y económicas, con "dimensiones interactivas e imprevistas" (34), en que las subjetividades de los individuos que se encuentran se constituyen "a través de su relación mutua" (34), esto es, el tipo de experiencias que aborda Brunet, particularmente en estos cuentos, donde retoma la estética de producciones anteriores, como *Montaña adentro* (1923), *Bestia dañina* (1926), *María Rosa, flor del Quillen* (1927), pero anticipa también hallazgos urbanos

y espacios que irá explorando en publicaciones posteriores, sobre todo a partir de *La mampara* (1946) y *Raíz del sueño* (1949). En algunos de estos cuentos, ambos mundos/estéticas se encuentran, se tocan y presentan los intercambios descritos por Pratt, como es el caso de uno de los cuentos más populares de la autora: "Doña Santitos", en que se encuentran la palabra letrada y el habla popular campesina. La protagonista irrumpe desde el primer párrafo, con una silueta inconfundible:

> la cara rugosa, pequeñita, y el cuerpo endeble, de garfio tembloroso. Un pañuelo negro atado a la cabeza le ocultaba el pelo, formando visera a los ojos grandes, cuencos de agua clara inexpresiva. Por la hendidura de la boca asomaba un diente, un diente único, largo, torcido, amarillo de soledad. La nariz bajaba en busca del mentón. Arrebozada en un chal obscuro, iba delante de ella, tanteando, un bastoncillo de quila (216).

Este "garfio" que es el cuerpo de la anciana, el diente solitario, el bastoncillo, configuran la efigie de una bruja de cuento tradicional, que llega a la casa de la narradora para consultarle por una enfermedad. La narradora, sin nombre, de habla culta, es conocida en la zona y funge como moderna curandera —otra "bruja", al fin— además de operar como muchos narradores criollistas porque folcloriza, se ríe de Doña Santitos y expone su habla a los lectores-cómplices: la mujer subalterna padece de un "gurto", que lleva a la narradora a diagnosticar una "gurtitis". Pero el efecto cómico va seguido de un giro, por el cual esa iletrada que no sabe hablar científicamente y a la que le recetan un placebo, sorprende a la narradora: el joven que la acompaña, Saldaña, no es su hijo, como creía la narradora, sino su "marío", el último de una seguidilla de sufrimientos maritales:

> …con el primero me casé por too lo que hay que casarse, y viera cómo me salió el condenao... Estaba seguro de qu'hiciera lo qu'hiciera, siempre sería mi marío, amparao por la ley y por l'iglesia. Su mercé sabrá que tengo una hijuelita que vale sus pesos. Por na no la embargaron pa' pagar lo que debía. [. . .] Me trataba pior que a perro. Hasta que al cabo se murió. Entonces jui yo y me'ije: "No, pues, Santos, no habís de ser más lesa. No te volvai a casar. Si querís otro hombre, vivís así no más con él. Hombre necesitas, pa' que cuide l'hijuela más que no sea, pero tenelo así, con el interés de ser agradoso pa' gozar de tu bienestar y con el susto de que como no es tu marío, el día que te canse lo echái puerta ajuera". Y así lo hice. Viví con otro que era bastante güeno, pero no tanto como Saldaña [. . .] Después viví con don Saldaña, un poco porfiao y otro poco aficionao al trago. Pero en fin: trabajador y honrao. Murió de una lipidia [. . .] así di con Saldaña, éste de agora, qu'es tan güenazo, tan trabajaor, y que me aprecea tanto. ¡Je!

—¿Y no tiene miedo de que, siendo como es mucho más joven que usted, se le enrede por ahí con alguna chiquilla?

—¡Je! Pior pa'él. Si s'enreda con alguna lo echo. Pior pa'él, güelvo a repetirlo, ya que con naiden tendrá la vía más descansá que conmigo.

—Pero entonces quiere decir que si vive con usted es sólo por interés.

—Y yo lo tengo tamién por el interés de que me cuide l'hijuela y me cuide a mí. Estamos pagaos (219-221).

Doña Santitos es dueña de una hijuela en el campo y también de sus determinaciones. Ha sabido crear las condiciones económicas para mantener su independencia y también las condiciones afectivas para garantizar una buena compañía. Sus dolorosas experiencias le han dejado un saber, de esos "saberes ocultos" a los que se refería José Martí apuntando a Latinoamérica. Es realmente el verdadero saber que se transa en este encuentro simbólico y económico de dos brujas en el espacio campesino, espacio en proceso de transformación y modernización:

> Saldaña, anda esperarme en la reja --y luego continuó diciéndome misteriosamente--: Favor por favor: su mercé me mejoró de mi gurto. Yo le voy a dar a su mercé el secreto pa' ser feliz. Es mi verdá aprendía en tantos años de tantas euperiencias. A los hombres, pa' tenerlos seguros, hay qui'agarrarlos por el mieo a encontrarse cualquier día sin mujer. No hay que icirles nunca *sí* ni *no*. Hay que icirles siempre *quizá*. Créame, iñorita: la mujer que no tiene al hombre sobresaltao'e recelos, está perdía. Créame, se lo igo yo, que por decir una vez *sí* estuve cinco años penando, y por decir *quizá* hey pasao el resto de mi vía muy contenta (221-222).

La sabiduría de Doña Santitos radica en haber aprendido a dialogar ("quizá") con el sistema patriarcal y llegar a una condición de independencia económica y afectiva. Es dueña de sus intercambios y ha descubierto en el matrimonio una trampa de la dominación masculina, con un discurso crítico de las instituciones equiparable al del feminismo contemporáneo. Todo esto ha acontecido en un espacio prácticamente premoderno, el del latifundio chileno, en que la singularidad de esta protagonista es una anomalía principalmente para la mujer letrada que la ve como a una subordinada, pero que descubre en ella independencia económica y estabilidad afectiva (que desmitifica el "amor romántico"). Cuando dijo "quizá" comenzó a gozar de un poder inédito, que es el que transmite a la narradora. A pesar de la construcción de poder asimétrica y de que el dominio del relato lo tiene la narradora, Santos no está atada a la "familia nuclear" de los discursos nacionales y eso le permite un margen de acción del que no dispone su interlocutora. La palabra "quizá" opera aquí como el "preferiría no hacerlo",

de Bartleby: descoloca al poder. La “duda”, el “enigma”, está tatuado en el propio cuerpo que cojea –“con el bastoncito tembloroso que parecía decir: *quizá*”— y que dibuja un signo/garfio de pregunta, de indeterminación y libertad. El propio nombre que lleva –Santos, que bien podría ser el de un varón— permite *queerizar* la lectura y pensar una protagonista libre de las determinaciones y binarismos de la modernidad y de la institucionalidad legal, religiosa y social.[8]

Como plantea Cecilia Rubio acerca de los cuentos brunetianos, sus protagonistas “son personajes aislados, pueden ser huérfanos, y/o “estar a cargo" de una tía, una institutriz, una patrona, un marido, representaciones todas de un núcleo familiar pervertido (y perverso)”. Plantea que esta crítica de la familia va construyendo una interpretación de la cultura en la obra cuentística brunetiana, en que se producen incluso situaciones como el incesto (en este mismo cuento, Saldaña es sobrino de un marido anterior), con lo que Brunet descorre el velo de los discursos normalizadores para mostrar las fracturas en el relato homogeneizador de la patria.

CUERPOS DE FRONTERA

¿Algo tendrá que ver, efectivamente, la desaparición del “gurto” de doña Santitos con el encuentro y la conversación de estas dos mujeres? ¿No será la molestia física de la anciana, producto de años de malos ratos por causa del patriarcado? ¿Qué huellas simbólicas se imprimen en los cuerpos enfermos que abundan en estas narraciones: los “gurtos”, las fiebres repentinas, las agonías de sus protagonistas?

Durante la primera mitad del siglo XX fue muy elevada en Chile la tasa de mortalidad infantil, como también era temible el contagio de la tuberculosis, que sufren varios de sus personajes (junto con la insinuación de una sexualidad morbosa, éste es el núcleo del relato “Enrique Navarro”). Los personajes enfermos de Brunet son estigmatizados conforme con los discursos médicos de la época, que apoyándose en argumentos frenológicos y anatómicos sostenían la inferioridad biológica de las mujeres. Según comenta Ana Traverso, esto explicaba, para esos científicos, su “natural sensibilidad, irritabilidad, tendencia al agotamiento y al nerviosismo” (Traverso 159). Durante este período de la historia chilena, sostiene, el discurso médico cobró fuerza para sostener que estas características condicionaban a las mujeres “a las labores del hogar, a riesgo de enfermarse o enloquecer” (158): “la mujer” se convertía así en un objeto de la ciencia masculina. Lo que observa Traverso en contemporáneas de Brunet (Wilms Montt, Yáñez, Labarca y Echeverría) es que ellas cuestionan este ordenamiento del discurso para poner “en entredicho el saber

[8] Aquí agradezco la lectura de Gabriela Contreras, activista y editora en FEA editorial, quien me sugirió la posibilidad de imaginar a una Santos Poblete trans.

médico-científico", denunciando, ya entonces, "la patologización de la mujer como una forma de ocultar la violencia física y simbólica de las prácticas patriarcales que transforma el abuso (de la "violación", por ejemplo) en enfermedad (o "locura")" (Traverso 158). En *Reloj de sol* hay dolencias físicas que afectan principalmente a mujeres y niñes, pero es sobre todo en un cuento, "Gabriela", que Brunet plantea de manera más explícita su crítica a la histerización de las mujeres y la estigmatización patriarcal camuflada de discurso médico racional. En el cuento, una mujer de "cutis pálido, con una blancura viva que daba luz", ojerosa y de "pupilas fijas, alucinadas, extrañas, desconcertantes bajo la onda de pelo rubio que le cubría la frente" (146), cuenta a una concurrencia lo que le ocurrió en un fundo de montaña, durante un caluroso verano. Como en otras narraciones suyas, Brunet recurre a la "fatalidad" (Amaro 2014) como motor que impulsa la narración; Gabriela narra su espeluznante y fantástico encuentro con la muerte, del que sale librada aunque no indemne. Lo más interesante se produce al final, cuando se describe el impacto de la historia en la audiencia, que eventualmente pudiera anticipar la de las y los lectores del cuento:

> Callaban todos. Las mujeres se estremecían sintiendo en los nervios el cosquilleo del miedo. Los hombres... Uno preguntó a otro quedamente:
>
> -¿Usted lo cree, doctor?
>
> -¿Yo? No..., acaba de inventarlo. Es una histérica, pero tiene talento (149).

Brunet pone en escena directamente al "médico" y su discurso paternalista y prepotente, que histeriza el comportamiento femenino al mismo tiempo que le concede a la "enferma" la posesión de cierto talento narrativo, utilizado en una historia de suspenso y con elementos fantásticos. Es interesante la puesta en abismo que hace Brunet, ya que ella misma relata, como Gabriela, historias de estas características. Si bien su estética es fundamentalmente realista –Osvaldo Carvajal advierte, por ejemplo, que tal vez deliberadamente no incluyó en este volumen el cuento "Grafa, mujer de sombra", por no romper "la ilusión realista del conjunto" (874)— hay numerosos desarrollos que se nutren de la fantasía y permiten lecturas ambiguas de los desenlaces, como ocurre por ejemplo en "Lucho el mudo", cuyo protagonista establece un lazo fantástico con la "la mamita Virgen" que ve en la luna[9]. El misterio, la muerte y la locura fatal rodean también narraciones como "Romelia Romani" o "Niú". ¿No será esta recepción de salón de mujeres aterrorizadas y

[9] La madre del niño se llama "María"; Lucho el Mudo duplica la imagen materna en el espejo lunar, con el deseo de poseer a su madre (virgen) para él solo, frente a la amenaza del romance entre ella y el mayordomo recién llegado, Pedro.

hombres despectivos un comentario irónico de Brunet sobre la lectura (estereotipada) de sus propias historias?

Así como en "Gabriela" aparece el discurso médico de la época, la enfermedad atraviesa las caracterizaciones de casi todos estos personajes brunetianos, tanto sus relatos familiares como sus propios cuerpos: "La mamá siempre enferma, siempre tosiendo" ("Juancho" 116); "Hija de una madre enfermiza…" ("Francina" 124); "su madre, enferma del corazón, lánguida y soñadora" ("Ana María" 151); "El hombre de las cuatro mujeres, el Barba Azul de las tuberculosas" ("Enrique Navarro" 181); "Tu abuela, mi madre, murió siendo yo una niña" ("Tía Lita" 188); "La miraba perpleja, porque el "gurto viajero" no estaba en el catálogo de las enfermedades que conocía" ("Doña Santitos" 217); "La mujer tiritaba, castañeteando los dientes. Y de pronto pensó el viejo que podía calentar agua para ponerle una botella en los pies y darle infusión de natri que le bajara la fiebre" ("Don Florisondo" 231). Se describen también cuerpos trastornados, atravesados por pasiones que les cambian la fisonomía y dejan en los personajes tintes sombríos: "No sé qué embrujo me diera esa mujer. Desde entonces vivo como un obseso, siguiéndola, escribiéndole..:" ("Niú" 145), confiesa el crítico Marcial Moreno, al borde del suicidio; en Ruth Werner "las facciones, bajo el tifón pasional, tenían un devastamiento de catástrofe". Otros personajes, como "Misiá Marianita", se encuentran al borde de la muerte, o sus cuerpos se revelan inestables (como el de "Doña Santitos"), en una frontera que los vuelve ambiguos y en este sentido, amenazantes, incontrolados: "Enjuto el cuerpo andrógino…" (139) son las primeras palabras para presentar a "Niú". El expresionismo de Brunet coloca a sus personajes en un lugar de frontera, ya sea que estén viviendo la infancia o la ancianidad. Sus fiebres, arrebatos y experiencias límite trastornan la legibilidad corporal, desde el joven Saldaña, que en "Doña Santitos" figura como "un perrazo nuevo" (219) a Ruth Werner, que parece "un dibujo como pudiera hacerlo Bujados" (160), resultante de su esfuerzo de "no parecerse a nadie" ("Ruth Werner" 161).

Ana Traverso propone que la enfermedad en los textos del período suele ser "el origen y el síntoma de las mismas desigualdades que produce la modernidad" (158). En esa línea se ordenan estos textos, en que las enfermedades, fiebres y ataques repentinos expresan estados interiores de desacomodo o inadaptación a una realidad que excede a sus personajes, en espacios fronterizos, de temporalidades heterogéneas. Este cronotopo se evidencia en el cuento "Doña Tato", en que una anciana cocinera de "dos viejecitas solteronas" ya fallecidas (197), dueña de un gato y muy adepta a usar el latín de las misas para los insultos, se "adueña" de la cocina de la narradora, una ama de casa joven, sin que esta ni el marido –abogado "aunque sin clientela", como recalca su esposa (201)—, puedan impedir su absoluto empoderamiento. Doña Tato transgrede la verticalidad de las clases sociales y manda en la casa. El conflicto se resuelve con la llegada de la madre de la narradora, otra mujer de la "vieja escuela" hacendal, quien con "gran aire de imperatrice" ("Doña Tato" 203) enfrenta a la

empleada y logra echarla de la casa. Lo más inexplicable acontece al final del relato: la narradora estalla en llanto frente al desenlace. ¿Por qué llora? ¿Felicidad? ¿O, repuesto el orden, por la triste evidencia, para ella, de que ya no tiene el poder que su madre sí tuvo, porque es parte de una casta en declive? Ni ella ni su marido tienen ya la autoridad que sustentó el orden familiar prácticamente feudal de la hacienda chilena; doña Tato y la madre/suegra entran en escena para evidenciar una transformación que es producto de los procesos modernizadores.

La mayoría de estos cuentos pone en el centro de su desarrollo escenas confesionales: Doña Santitos le confidencia a la narradora su vida conyugal; Marcial Moreno se confiesa con otro hombre en una fiesta; Pascuala revela, en su agonía, el drama de la violación; emplazada por un pretendiente, Romelia Romani cuenta sus penas amorosas; ante la insistencia de una sobrina, la tía Lita recuerda su desilusión amorosa y Misiá Marianita comparte su sabiduría con una desconocida en el cerro Santa Lucía. El cuento "Enrique Navarro" dramatiza aun más la confesión: "… Hablé [. . .] siguiendo mi pensamiento, como si usted no estuviera ahí, sin la cortedad que debiera inspirarme un desconocido, sin el prejuicio del ser dueño de la voz, hablando como si la voz dimanara de ella misma y sólo fuera una pura voz que habla en las sombras" (185). Insiste sobre la confesión como una instancia casi de anonimato, que permite el encuentro entre subjetividades y cuerpos tramados en territorios y tiempos diversos: "Ese perdón suyo me lo da usted a mí. Es decir, su cuerpo al mío; usted, hombre, a mí, mujer. Pero la voz que habló en las sombras nada tiene que decir ni explicar a la otra voz que encontró en la sombra" (185).

En suma, en *Reloj de sol* se agolpan figuras de enfermedad, fiebre, locura y muerte que revelan experiencias de encuentro entre dos o más mundos, articulados por las relaciones entre patrones y sirvientes, hombres y mujeres, adultos y niños, a través de una escritura que perfora estos binarismos, los recombina y descoloca para confrontar sus relaciones de poder e intercambio material y simbólico. Esto hace del libro algo más que una recopilación de cuentos; permite pensarlo como un laboratorio escritural que tuvo como foco, en un desarrollo pionero de nuestra tradición literaria, los procesos normalizadores que hacen legibles, socialmente, cuerpos y subjetividades, para levantar, desde allí, una propuesta estética y política que no deja de sorprendernos.

BIBLIOGRAFÍA

Amaro, Lorena. "'En un país de silencio': Narrativa de Marta Brunet". Prólogo a *Marta Brunet. Marta Brunet. Obra narrativa. Cuentos.* Tomo II. Ed. crítica de Natalia Cisterna. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.

Brunet, Marta. *Reloj de sol. Marta Brunet. Obra narrativa. Cuentos.* Tomo II. Ed. crítica de Natalia Cisterna. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.

Carreño, Rubí. "Una escena crítica: estereotipos e ideologías de género en la recepción crítica de Marta Brunet y María Luisa Bombal". *Anales de Literatura Chilena*. 3 (2002): 43-51.

Carvajal, Osvaldo. "La importancia del cuento en la entrada y consolidación de Marta Brunet en el campo literario chileno: del *periodo chillanejo* a *Reloj de sol* (1918 – 1930). *Marta Brunet. Obra narrativa. Cuentos.* Tomo II. Ed. crítica de Natalia Cisterna. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.

Cisterna, Natalia. "Ceremonias letradas: representaciones del campo cultural en la narrativa de autoras latinoamericanas y caribeñas de la primera mitad del siglo XX". *Taller de Letras* nº 59 (2016): 151-167.

___. "Marta Brunet y su campo cultural". En: Alzate, Carolina y Darcie Doll: *Redes, alianzas y afinidades. Mujeres y escritura en América Latina.* Bogotá / Santiago: Universidad de Los Andes / Universidad de Chile, 2014: 105 – 120.

"El Bachiller Audaz" [Fernando Morales Godoy]. "Crónica literaria". Diario *El Sur,* 26 de diciembre de 1930.

Espinoza, Januario. "Apariencia de Marta Brunet". *El Mercurio* [Santiago], 11 de agosto de 1940.

Espinoza, Enrique. "*Reloj de sol*". Sección "Bibliografía". *La vida literaria* [Buenos Aires], febrero de 1931.

"L." [Ricardo Latcham]. "*Reloj de sol*, por Marta Brunet". *Índice,* [Santiago], Año 1, nº 9, diciembre de 1930.

López Morales, Berta. "Recepción crítica de la obra de Marta Brunet". *Acta Literaria*. 24 (1999): 41-53. Web. Marzo 2021: http://www.brunet.uchile.cl/estudios/berta_lopez_recepcion_critic.htm

Oyarzún, Kemy. "Género y canon: la escritura de Marta Brunet". *Cyberhumanitatis,* 14 (2000). Web. Nov. 2021. http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/14/tx27koyarzun.html

Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales.* México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina.* México: Siglo Veintiuno, 1982.

Rubio, Cecilia. "La inversión del final feliz en la cuentística de Marta Brunet", *Acta Literaria*, Concepción, Nº 20 (1995): 89-112. Web. Agosto 2021: https://www.brunet.uchile.cl/estudios/cecilia_rub_inversion_final.htm

Traverso, Ana. "Anomalía y enfermedad en escritoras de inicios del siglo XX". *Estudios Filológicos* 54 (2014): 157-175.

Viu, Antonia. "Cartas a un editor: la correspondencia de Marta Brunet a Samuel Glusberg en la década del veinte". *Anales de Literatura Chilena,* 35 (2021): 67-81.

___. "Medio gráfico e ilustración literaria: *Caras y Caretas*". *Materialidades de lo impreso. Revistas latinoamericanas 1910-1950.* Santiago: Metales Pesados, 2019.

ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 22, diciembre 2021, número 36, 251-267
ISSN 0717-6058

INFORMAR Y SELECCIONAR: MARTA BRUNET COMO COLUMNISTA Y EDITORA[1]

Claudia Darrigrandi
Universidad Adolfo Ibáñez
claudia.darrigrandi@uai.cl

Cuando Marta Brunet deja la dirección de la revista *Familia* (Santiago de Chile, 19010-1928; 1935-1940), en agosto de 1939, publica un texto de despedida para sus lectoras y, entre otros asuntos, se refiere a las colaboradoras que número a número se hicieron cargo de las secciones, columnas y noticias: "[…] llenas de un fervor extraordinario por esta tarea de dar a conocer la obra de acción social, de expansión de la cultura que en cada ciudad la mujer chilena realiza" ("Marta Brunet se despide" 19). En esa cita, Brunet señala dos cuestiones que me interesa destacar; primero, el trabajo del equipo de periodistas, todas mujeres, enfocado en informar sobre aquello -el trabajo femenino- que debe sortear las barreras de una histórica invisibilización. Segundo, la forma en que se refiere a este trabajo es también iluminadora para reflexionar sobre el propio quehacer de Brunet y el que sugería, a veces con insistencia, como caminos posibles de desarrollo personal para las lectoras de la revista: "la obra de acción social" y "expansión de la cultura". Estas expresiones que remiten al trabajo de las mujeres, por un lado, suenan cautelosas, se anclan en la tradición de las labores de cuidado y las labores reproductivas de las que las mujeres han participado sin riesgos ni conflictos en el marco de una cultura patriarcal que consideró, a inicios del siglo XX, un peligro para la integridad de los hogares y de ellas mismas su participación en el trabajo proletario y su salida al mercado laboral (Labarca; Zárate y Godoy). La noción de "acción social" es la forma en la que Brunet elige informar sobre el trabajo de las mujeres. Esta elección de Brunet se constituye, entonces, en una clave que, al mismo tiempo que funciona de velo al encubrir lo que podría ser eventualmente cuestionado por sectores más conservadores, incluye mucho más que aquellas actividades que las mujeres realizan en asistencia y/o protección de otras personas. Por otro lado, al

[1] Este artículo es parte del proyecto Fondecyt Regular Nº 1190499 del cual soy investigadora responsable y del proyecto Fondecyt Regular Nº 1190182, cuya investigadora responsable es Antonia Viu y del que soy co-investigadora.

acompañar la acción social con la expansión de la cultura, la cita de Brunet delimita otras áreas, vinculadas a esta última, en que las mujeres podían desempeñarse, aunque con mayor dificultad.

No parece necesario ahondar en el lugar central que han tenido periódicos y revistas en el registro del tiempo presente y que, luego, historiadores e historiadoras han consultado como fuentes documentales para sus investigaciones. Los editoriales o las páginas editoriales de periódicos y revistas congregan voces que refieren a los asuntos más inmediatos o urgentes de la contingencia nacional, regional o de las contingencias que la comunidad lectora que han construido, o intentan construir, demanda; las revistas, por su parte, con el imperativo de la novedad, también han sido soportes que en el ejercicio de la investigación han adquirido el estatuto de documentos. Marta Brunet, como otras escritoras y muchos otros escritores, construyó su autoría en parte, gracias a la publicación de su narrativa breve en diarios y revistas. Entre estas narrativas breves, este artículo presta atención a las crónicas y columnas que, entre sus rasgos distintivos tienen una voluntad de escritura anclada en el presente, a través del relato de un suceso o comentarios, reflexiones y opiniones sobre coyunturas específicas. Brunet contribuyó con medios de prensa como *El Sur*, *La Discusión*, *Repertorio Americano*, *Atenea*, *Ecran*, *Caras y Caretas*, *La Hora* y la ya mencionada revista *Familia*. Sus escritos son parte del repertorio de las escrituras que con el tiempo han adquirido el estatuto de escrituras documentales: memorias, diarios, biografías, testimonios, crónicas, columnas, entre otras.

Abordo las escrituras y el trabajo en prensa de Marta Brunet a partir de dos conceptos centrales: informar y seleccionar. Estas acciones, -no exclusivas del trabajo de Brunet- permiten ofrecer una reflexión sobre su función como cronista/columnista y editora. En este artículo propongo que, al detenernos en la idea de información y de selección, Brunet recorta los contenidos de los que se hace cargo desde identificaciones profesionales, de clase y de género. Desde una mirada del presente, este trabajo realizado en prensa, adquiere, además, un carácter documental. Para ello abordo su trabajo como cronista/columnista del diario *La Hora* (Santiago de Chile, 1935-1951) y de la revista *Familia*, en la que colaboró desde los inicios de la segunda etapa de la revista, en 1935, y cuya dirección asumió en enero de 1937 hasta agosto de 1939, cuando deja el país para cumplir funciones consulares en La Plata, Argentina. En *La Hora*, si bien su colaboración no es regular y permanente en el tiempo, si se identifican una serie de textos de su autoría publicados el año 1939 en la página editorial sobre asuntos de actualidad. En la revista *Familia*, por su parte, en la voz de Isabel de Santillana, ocupó también un lugar privilegiado, pero de más larga data. Isabel de Santillana firmaba el texto que por una larga temporada se publica en la primera página, al lado del índice. Su columna abre cada uno de los números de la revista y funciona como reflexión editorial. Más al final de la década, la columna de Isabel de Santillana aparece en la segunda portada o portadilla,

todavía en un lugar privilegiado y que al igual que la primera página marca un hito en la ruta de lectura. Esta idea me parece importante sobre todo si consideramos la propuesta de Beatriz Sarlo al indicar que las revistas poseen una sintaxis que "es casi siempre producto de juicios de valor tanto como de la elección de los textos que se ordenarán según esa sintaxis. La política de una revista es un orden, una paginación, una forma de titular que, por lo menos idealmente, sirven para definir el campo de lo deseable y lo posible de un proyecto" (12). Brunet, vestida de Isabel de Santillana, da la bienvenida a la revista *Familia*.

Como Marta Brunet en *La Hora* y como Isabel de Santillana en *Familia*, sus palabras informan de la situación de la clase media, de la cultura y de la condición de las mujeres; en sus crónicas y columnas se vehiculan opiniones, demandan soluciones y se ofrecen consejos. A su vez, en este artículo quisiera poner en diálogo estas escrituras con su función de editora de la revista *Familia*, en la que la participación/intervención de la autora adquiere otro poder: el de seleccionar.

INFORMAR

Brunet participa en *La Hora* y *Familia* en una década en la que todavía no se hablaba de la "Sociedad de la información" (Yojeni Masuda) o la "Era de la información" (Manuel Castells). No obstante, desde las humanidades, se ha planteado que la información tiene una larga data y que se le debe una mayor reflexión "as a long-standing feature of social, cultural, and conceptual managment; as a matter of social practice; and as a fundamental challenge for the humanities today" (Kennerly, Frederick y Abel Introduction). En ese sentido, la información, en tanto contenido que se elige comunicar, transmitir o implicar en un debate o en una comunidad, puede tomar diversas formas. Asimismo, permite una reflexión sobre el lugar, en este caso de Brunet, como colaboradora y editora, en los debates contemporáneos de su tiempo. Y, por otro lado, el potencial documental en esas escrituras referenciales, informativas. En *Information: Keywords*, los editores se proponen incentivar la reflexión sobre "how information shapes our daily lives, but also in how thinking information can produce new understandings of the present-and the past" (Introduction).

Brunet como cronista o columnista se hace parte de los debates sobre la situación de la clase media, las artes y la cultura, y las mujeres. En ese sentido me interesa pensar, desde esta vereda de la trayectoria de Brunet, la de periodista y editora, sobre lo que elige informar y la forma en que lo hace. La pregunta por la presencia de la información en la escritura brunetiana tiene su origen en su trayectoria como periodista, en la medida que la acción de informar cobra fuerza desde el ámbito del desarrollo de la prensa y de la configuración del periodismo profesional. No obstante, en este trabajo la reflexión sobre la información también se ancla en la constitución de sus escrituras como documentos y su potencialidad para la producción de conocimiento.

Mientras la información puede circular por diversos formatos o registros, en el caso de Brunet vinculamos estas escrituras periodísticas a géneros como la crónica y la columna de opinión. En términos muy generales, el primero remite a sucesos o eventos que son literaturizados, estetizados, por el o la cronista. En este acto se filtra una subjetividad. En el caso del segundo, aunque también refiere a un hecho o situación, es un espacio en el que se expresa una mirada, un punto de vista, de forma más explícita y declarada; este punto de vista sería el que articula la estructura argumentativa. En cambio, en el caso de la crónica, sería el evento mismo el que le da forma a la escritura. En su edición de textos periodísticos de Marta Brunet, aunque reconoce la dificultad y potencial arbitrariedad de las clasificaciones, Karim Gálvez, clasifica tanto las escrituras de *La Hora* y como las de la revista *Familia* como columnas, en las que para Gálvez se destaca la demanda de derechos políticos y de reivindicaciones sociales (10). Además, Gálvez señala que, como potencial precursora del periodismo literario, Brunet: "Observaba y escribía escenas con máximo detalle […] según la necesidad de la historia se convertía en una narradora que se situaba dentro o fuera de esta, con intervenciones subjetivas en momentos o con apariencia de total objetividad en otras" (15).

En estos textos, Brunet informa sobre la condición de las mujeres, el arte y los sectores medios y, en menor medida, también de los sectores obreros de la sociedad. Las crónicas y columnas que aquí se abordan fueron publicadas en la segunda mitad de la década del treinta. Mientras desde el punto de vista político el inicio de la década fue turbulenta e inestable, marcada por la crisis económica del año 29 , la Dictadura de Carlos Ibáñez del Campo, una sucesión de gobiernos fallidos y el fortalecimiento del movimiento feminista, la segunda mitad se caracteriza por el giro hacia la derecha de Alessandri, el paramilitarismo, la crisis que desembocó los asesinados del Seguro Obrero (5 de septiembre de 1938), y el ascenso del Frente Popular, con una promesa democratizadora y como respuesta a la emergencia del nacional socialismo. Para Pablo Calvi, las escrituras documentales, históricamente, emergieron en contextos "of a strong push toward modernization (from Sarmiento to Walsh, the desire for progress, modernization, and democracy has been a constant preoccupation)" (cap. 6). Si bien Brunet no se adentra en la escritura de la crónica o el periodismo literario en la forma de novela, el recurso de la crónica o de la columna, en particular en sus intervenciones en el diario *La Hora,* habla de una escritura urgente ante la posibilidad del cambio, ante la promesa que significaba el Frente Popular[2]. En ese sentido, este nuevo escenario

[2] Las crónicas/columnas a las que aquí refiero son: "Los niños y su teatro" (14 de mayo de 1939); El arrendatario errante" (22 de mayo de 1939); "Derechos femeninos" (29 de mayo de 1939); "Por nuestros artistas" (6 de junio de 1939); y "MEMCH" (15 de julio de 1939). Las citas textuales de estas crónicas vienen de su publicación original en el diario *La Hora*. Algunos de estos textos fueron publicados en la antología preparada por Karim Gálvez. En *Repertorio*

político adquirió para un sector de la intelectualidad el carácter de acontecimiento, en términos de Beatriz Colombi: "la escena base de la crónica es el acontecimiento moderno, […] el acontecimiento ocupa el lugar de lo maravilloso en las sociedades secularizadas" (14). A partir de esta ventana que abría la coalición de izquierda, siguiendo lo que propone Colombi, se articularon expectativas en torno al cambio.

En esas colaboraciones en la página editorial, Brunet se refiere a la necesidad de una dramaturgia infantil y enfatiza la importancia que tiene el teatro en la formación de niños y niñas. En otra, y por medio de un ejercicio comparativo, contrasta la situación de los escritores, tanto desde el punto de vista de la consolidación del campo literario como de las diferencias materiales y prácticas para ejercer el oficio, con la de los artistas plásticos; estos últimos estarían en peores condiciones y en franca desventaja en cuanto a la instauración de premios y apoyos para ejercer su trabajo en comparación con los primeros. Mientras temáticas culturales como estas se circunscriben en las supuestamente naturales inquietudes de la escritora, la periodista también escribe desde su identidad de clase, o identificación socioeconómica. En ese sentido, la información que Brunet comparte en el periódico da muestras de sus intereses profesionales y de su identificación social.

En otra de sus colaboraciones en la página editorial de *La Hora*, Brunet refiere a un tema que un año después Carlos Droguett también tematizará en el mismo periódico y en la misma sección. En el "El arrendatario errante" (22 de mayo de 1939), ante las alzas indiscriminada de los arriendos y desde un lugar de enunciación que se ubica en un punto intermedio entre clase media y la fuerza obrera, Brunet señala: "Pero nosotros, los trabajadores, los que a diario tenemos que batirnos con el pan y ganarlo a fuerza de vigor de músculo ¿dónde vamos a habitar de aquí a poco?" (3). Y luego continúa: "Y será el Gobierno el responsable, por no haber dictado a tiempo una ley que defienda al arrendatario del propietario" (3). Aunque se refiere a otros cronistas y otro momento, Laura Ventura enfatiza la empatía que se produce en la escritura de la crónica contemporánea, que se articula por medio de una doble relación: la del cronista sobre quienes escribe y la del cronista con sus lectores. Esa empatía es definida como entendimiento y comprensión (112). Con su expresión "nosotros, los trabajadores", Brunet se vincula a un cuerpo social más amplio que el de la clase media; al referir al trabajo corporal, remite a los sectores obreros y, así, se incluye en ellos. Del mismo modo, en otras de sus columnas, apela a la comparación. En este caso, compara la situación del acceso habitacional entre los sectores altos de la sociedad y los medios y proletarios, que están directamente afectados por el alza de los arriendos. De este modo, Brunet privilegia una identidad de clase, aunque difusa

Americano, como da cuenta la antología de Gálvez, Brunet también se refiere al aporte de las mujeres, en este caso, se refiere al americanismo.

y acotada por su inevitable dependencia del trabajo, y ocupa un lugar de mediadora, de vocera, de testigo y, también, de perjudicada[3].

La Hora es un diario representativo de los sectores medios, crítico del segundo gobierno de Alessandri y con un espíritu democrático que apoyó el ascenso del Frente Popular, coalición de partidos de izquierda: "Hemos ganado la primera batalla en busca de una democracia efectiva", señala un titular del "Suplemento Dominical" de mayo de 1939, que parafrasea a Aníbal Jara, ex director del diario *La Hora* ("Aníbal Jara habló en Nueva York" 8). En esta celebración por la democracia apoyada por el periódico en cuestión, Brunet incluye en la agenda los derechos civiles y políticos de las mujeres. Durante el periodo en que Brunet publica esas crónicas, en el año 1939, no hay otras personas refiriendo a la condición de las mujeres en la página editorial. En esta página los contenidos se articulan en torno al debate o polémicas entre los distintos periódicos, a comentarios sobre la actualidad económica, política o judicial, sobre los debates parlamentarios, entre otros contenidos referidos a noticias del ámbito de la cultura. Es un gesto llamativo el inscribir temáticas del feminismo en la página editorial, sobre todo porque *La Hora* no es un periódico que se caracteriza por haber creado espacios o secciones muy novedosos para las mujeres. A excepción de la tradicional sección femenina, llamada "Página de Ellas" incluida en el "Suplemento Dominical" que, como muchos otros medios impresos se limita a reproducir los estereotipos de le femenino con énfasis en temas de moda y cuidado doméstico. *La Hora* tampoco ofrece otras opciones, en cuanto a su diagramación, para los temas que convocaban a las feministas de la segunda mitad de la década de treinta. No obstante, aunque sea de forma fugaz, Brunet lo instala desde la interseccionalidad.

Esta última idea remite a una ya clásica función que se le ha atribuido a los cronistas, en particular, a partir de la segunda mitad de siglo XX: el dar voz a los sin voz (con ejemplos emblemáticos como Elena Poniatowska). Sin embargo, sería poco preciso decir que Brunet da voz a las mujeres o que se atribuye alguna representatividad o vocería, aunque sin duda, como señalé anteriormente, hace un gesto destacado al intervenir la prensa masculina. Las mujeres estaban implicadas en el mundo editorial desde el siglo XIX, no obstante, es a partir de la década del veinte del siglo pasado

---

[3] Antes de esta columna, bajo la firma de Isabel de Santillana, en revista *Familia,* en su número del 10 de mayo de 1939, Brunet también aborda el problema del alza en los arriendos. En este caso, señala que la prensa ha denuciado esta situación previamente sin que se ofrezca todavía solución alguna y reafirma que el problema afecta sobre todo a ciertos sectores de la sociedad: "Para la clase obrera y la media constituye un verdadero estado de alarma, una preocupación constante" (19). Isabel de Santillana se desmarca como eventual perjudicada y se distancia del problema, a diferencia del nosotros al que recurre unos días después en *La Hora*; no obstante, también interpela al gobierno y ofrece una solución más detallada de lo que hace Brunet en el periódico.

que se identifica una emergencia de prensa política, de prensa feminista (Montero *Y también hicieron periódicos*). Otro punto de contraste interesante es que para las fechas en que Brunet publica en *Familia* y en *La Hora*, ya circulaba la revista *La Mujer Nueva*, del Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile (MEMCH), asociación que intentó ser un organismo transversal cuyo núcleo aglutinador estaría dado por la alineación a un feminismo radical (Montero *Y también hicieron periódicos* 216-229).

Así como la comparación fue un recurso de Brunet para referir a la situación de los artistas en contraste a la de los escritores, también es un recurso cuando se refiere al MEMCH, en su columna publicada el 15 de julio de 1939. Junto con indicar el origen de esta asociación, identificando participantes, misión y trayectoria de la agrupación, la escritora hace explícita la injusta diferencia existente entre obreras y empleadas en cuanto a sus condiciones laborales; Brunet exige que haya igualdad para todas las mujeres. Sin ser miembro, con esta demanda amplifica la existencia de la mencionada asociación y proyecta, hace extensiva, su misión y sus luchas. Diferente es su columna "Derechos femeninos" (29 de mayo de 1939) que se articula a partir del mensaje presidencial, el primero de Pedro Aguirre Cerda. En un texto que se acerca al ensayo de género (Pratt), Brunet hace un breve recuento de la participación de las mujeres chilenas en el trabajo y de su contribución al desarrollo del país. De forma inclusiva y transversal, Brunet hace parte en esta historia del trabajo femenino a cada una de las mujeres, sean obreras, empleadas o intelectuales. La escritora abre su columna dialogando con el presidente Pedro Aguirre Cerda, en más de una oportunidad lo interpela y reitera las promesas del presidente. Estos recursos de Brunet, me parece, acentúan la urgencia de la consecución de la igualdad de derechos entre hombres y mujeres: "La mujer debe ser incorporada a la vida nacional activa y gozar de todos los derechos civiles y políticos del hombre" (3). Y luego continúa:

> Para las que oímos las palabras sobrias, en arcilla de sinceridad […]de este don Pedro nuestro, –que por tan chileno siempre será 'don Pedro' y nada más– para todas las mujeres que oímos en esa tarde de caliente homenaje estas palabras, la esperanza se hizo certeza, porque ya tenemos un Mandatario que en verdad desea para la mujer un futuro plena y dignamente realizado (3).

La cita que Brunet hace del mensaje presidencial opera con una doble función; la primera, como una confirmación de las palabras del Presidente de la República y, con ello, acusa recibo de las promesas del mandatario. En la segunda, en tanto reiteración, Brunet enfatiza la veracidad de las palabras del mensaje presidencial. Esta reiteración se constituye desde el presente en una iteración de una coyuntura social y política, específica del país, marcada por el deseo de una transformación radical que, si bien luego se tornó decepcionante, documenta ese momento de su posible transformación. En una reflexión sobre los lazos entre la literatura y las ciencias sociales y del oficio de la historia, Ivan Jablonka enfatiza la responsabilidad del historiador en

la "documentalización" de un material al citar a Henri-Irénée Marrou: "Es documento toda fuente de información de la que la mente del historiador sabe extraer algo para el conocimiento del pasado humano" (174). Desde el periodismo, lo que plantea Pablo Calvi, también apoya esta idea. La referencialidad del periodismo literario según Calvi, "depends in great measure on how a text is read, as opposed to how is written" (cap. 6). Aunque aquí se le resta valor al emisor y su contexto de producción, sugiero que el diálogo de Brunet con la institucionalidad, la del feminismo y la presidencial, potencia la cualidad documental de su escritura, en la que la cronista/columnista se posiciona claramente con una identidad socioeconómica y sexo-genérica. En esa definición amplia de documento, las escrituras de Brunet se convierten en documentos desde múltiples aristas, en particular, las que enfatizo en este artículo como lo serían el desarrollo de los campos literario, artístico y cultural, la calidad de vida de los sectores obreros y la clase media y, especialmente, para la condición de las mujeres de la primera mitad del siglo XX.

Lo que Brunet dice de forma explícita, interpelando al presidente de la república, no lo dice Isabel de Santillana en la revista *Familia*. Sin duda que la diferencia del medio impreso delimita las posibilidades del decir y cómo decirlo, como veremos en el próximo apartado.

SELECCIONAR

La revista *Familia* fue una revista de la empresa Zig-Zag cuya existencia se registra en dos etapas, entre 1910-1928 y 1935-1940[4]. Brunet comenzó a colaborar el año 1935 con su columna editorial y el año 1937 asume la dirección para luego entregarla, el año 1939 a Isabel Morel. A diferencia del primer número de su primera etapa, en la iniciada en 1935, la presentación del primer número se dirige a un lector masculino y en ningún momento alude a que sea una revista femenina. Por el contrario, se presenta como una revista que busca resolver problemas cotidianos –lo que explicaría las varias secciones de intercambio con lectores y lectoras– y que espera alimentar sus contenidos con los posibles aportes de la comunidad lectora que forjen[5]. Como sea, los contenidos de la revista se organizan alrededor de los

---

[4] La segunda etapa de la revista *Familia* coincide con el período de publicación de *La Mujer Nueva*, aunque no es parte del objetivo de este artículo, sería interesante hacer un cruce entre ambas revistas, especialmente durante el período cuando Brunet fue su directora, en la medida que la afinidad que Brunet le tenía a dicha asociación quizás potenció el abordaje de temáticas similares.

[5] Dice así la presentación de la revista: "Al entregar a Ud., querido lector, este primer número de "Familia", no vamos a tener la pretensión de bosquejar un dilatado programa y hacer vagas promesas. Podemos asegurarle, si, que cada número de este nuevo semanario evidenciará

siguientes ejes: literatura (cuentos, poemas, folletín, reseñas de libros); reportajes, columnas, crónicas sobre temas relativos al quehacer doméstico (cocina, costura, tejidos, entre otros); moda; crónicas de actualidad o de temas o personajes históricos y entrevistas; noticias y reportajes sobre la industria cinematográfica; intercambio con lectores y lectoras[6].

A pesar de la declaración de intenciones del primer número, a medida que avanza la publicación del semanario, el contenido dirigido al lectorado femenino cobra protagonismo; asunto que es reforzado por el texto editorial firmado por Isabel de Santillana que, la mayoría de las veces, refiere a asuntos que convocan a una audiencia femenina más que a una masculina. Sin embargo, es necesario problematizar esta audiencia femenina y plantearla desde la heterogeneidad. Si bien la revista incluye secciones y contenidos que podemos asociar a los estereotipos de lo femenino, a las labores reproductivas y de cuidado domésticas, también ocupa un lugar destacado el trabajo de las mujeres en el ámbito de las artes y la cultura. La columna de Isabel de Santillana, por su parte, será una ferviente defensora de la educación y del trabajo femenino. Desde el punto de vista de sus componentes gráficos, la revista contiene numerosas representaciones femeninas, desde los clásicos modelos femeninos de las secciones de moda, hasta la inclusión permanente de ilustraciones de mujeres que aluden al imaginario de la "empleada" en el encabezado de algunas secciones. Por mencionar algunos ejemplos, esto ocurre con la sección "Estafeta" cuya responsable es Mari-Sol (nombre que recuerda una antología de cuentos infantiles de Brunet) y "Mylena habla para los padres". De este modo, la imagen de la secretaria, estafeta y

---

un progreso. Ferviente anhelo de la dirección será que Ud., lector, se interese por esta revista que nace para servirle y entretenerle; que Ud. coopere con sus ideas y sus colaboraciones; que cuando ella caiga en? sus manos, sepa encontrar en sus páginas la resolución de aquellos problemas que le preocupan a Ud., constantemente; que al contarse como favorecedor de la revista, se acerque a su redacción, porque "Familia", debe, en todo caso, reflejar el alma de la familia chilena. Hecha en? Chile, por periodistas y obreros chilenos, esta revista, como Ud. puede verlo volviendo a sus páginas, sale al encuentro de un creciente deseo de los lectores chilenos, en el sentido de tener sus propias publicaciones. Siga pues favoreciéndonos, que, por nuestra parte, ofreceremos a usted, en el segundo número de familia otro ejemplar tan útil como éste" (29 de mayo de 1935 p.3).

6 En el periodo que asume Brunet la dirección, el índice de los contenidos se presenta a través de unidades que no responden a un criterio claro: Cuentos; Folletín; Secciones (es en este apartado cuando es posible identificar las secciones -valga la redundancia- que han sido parte de la revista desde los inicios de su segunda etapa como por ejemplo: Mosaico, Libros, High Life, Entrevistas de "Familia", Ser bella es saber ser bella, La aguja y el dedal, Noticiario femenino, Para saber y contar, La escoba y el plumero, La señora y la cocina, Para las madres) Modas; Crónicas; y Cine.

mecanógrafa, la figura de la empleada en general, también es un recurso permanente que visibiliza otras femineidades. Esta diversidad de identidades femeninas hace compleja una categorización limitada sobre el potencial público lector femenino[7].

En consecuencia, la revista *Familia* es bastante singular en la medida que sus contenidos y secciones no convocan, de manera clara e inclusiva, a toda la familia; parte importante de los contenidos refieren a las labores reproductivas y de cuidado, o trabajo no remunerado de las mujeres, pero también hay espacio para las mujeres profesionales. Bajo estas características, *Familia* no es una revista femenina según la definición que articula Claudia Montero. En sus palabras, este tipo de revistas: "se dirigen a un público compuesto por mujeres que asumen una identidad de género sin cuestionar los estereotipos asociados a ellos. Son objetos que socializan a las lectoras con temas como las relaciones familiares, asuntos relacionados con el hogar, cuidado personal, salud femenina, cuestiones prácticas de la vida cotidiana, alguna que otra cosa sobre cultura y varios ítemes [sic] de 'entretención'" (*Y también hicieron periódicos* 261-62).

La entrada de Brunet como directora implicó un cambio significativo en la visibilización de las mujeres que estaban en la factura de la revista, aunque muchas de ellas usaron seudónimos. Si en sus columnas de *La Ho*ra tematizaba la presencia de las mujeres en el mundo laboral y sus aportes a la sociedad, como directora de la revista podía elegir qué contenidos mostrar y de qué noticias informar. Desde otro punto de vista, aunque solo por un tiempo limitado, la revista adquirió un nuevo epígrafe, "La revista hecha por mujeres chilenas para las mujeres chilenas" y reemplazó a "El semanario que puede entrar en todos los hogares". Luego, en marzo del año 37 la revista volvió a convocar a una comunidad lectora más amplia, sin acotaciones sexo-genéricas, al cambiar su epígrafe por "Todo lo que a Ud. le interesa".

Para efectos de este artículo, se considera el rol de directora como el de una editora. Aunque refiere a la experiencia de las mujeres editoras del siglo XIX, Montero plantea que el papel de editora es bastante plástico y que depende de diversos factores; sin embargo, lo que me interesa destacar aquí es que entre otras funciones la editora "decide qué contenidos se incluyen en una publicación periódica" ("Trayectorias de las editoras" 96). En palabras de Brunet, esta función de editora es de

[7] En *Familia*, al menos para el periodo 1935-1940 y, me atrevería a decir que especialmente cuando Brunet dirigió la revista, ocurre un fenómeno cercano a lo que observamos con Antonia Viu sobre la representación de imágenes de mujeres lectoras en *Zig-Zag*. Si bien en *Zig-Zag* se dirige mayoritariamente a mujeres de una elite "frívola", una mirada más detallada de la década del veinte dio cuenta que desde el punto de vista del repertorio visual, se ofrecía una imaginario mucho más moderno y diverso desde el punto de vista social de las mujeres lectoras.

carácter omnipresente. Al despedirse de la revista, la escritora hacer un recuento de su labor como directora señalando lo siguiente: “porque dirigirla es estar un poco en todas partes, seleccionar el cuento y la ilustración, la nota de actualidad y la moda sobria, y es, por sobre todo, saber elegir los colaboradores que han de ser los puntales mayores” (“Marta Brunet se despide” 19).

El saber elegir, o el seleccionar, y también el reconocer el trabajo de sus compañeras es una de las características de la función desempeñada por Brunet como editora. Bajo su dirección las mujeres cobraron centralidad como productoras de la revista. El número en que asume Brunet, en la información editorial se indica y destaca su papel como directora, su nombre ocupa el centro superior de la página. Además, en un gesto nuevo para la revista, se listan los nombres de cada una de las colaboradoras, algunas de las cuales participan de la publicación desde los inicios de su segunda etapa, al igual que Brunet[8]. Siguiendo una línea de trabajo similar, también se hizo una convocatoria para la consecución de corresponsales en todo el territorio nacional que apeló directamente al público lector femenino. Al final del llamado, se estipula claramente que “el trabajo no exige conocimientos previos” y que la revista “enviará a las señoras y señoritas que se interesen amplios datos y las instrucciones técnicas para facilitarles su tarea” (Nº 137 3). Además de que la revista invita directamente a la participación de mujeres en su producción, de forma que retoma uno de los objetivos presentes desde su fundación (aunque en ese momento no hubo una especificidad sexo-genérica), también quisiera destacar esta convocatoria porque, por un lado, se enfatiza el carácter formativo de la revista[9] y porque como directora, Brunet genera el espacio para concretar lo que Isabel de Santillana menciona en reiteradas ocasiones en su columna: la importancia de fomentar la educación y el trabajo de las mujeres. Las corresponsales fueron fundamentales para nutrir una de las secciones más llamativas de la revista: “Noticiario femenino”. Aunque la sección existía antes de la aparición de Brunet como directora, desde la inclusión de las corresponsales bajo su mandato editorial, se registra un aumento de noticias de regiones y provincias, mientras las noticias de estudiantes universitarias, institutos comerciales y escuelas técnicas ocupan un lugar destacado, junto con las novedades de mujeres profesionales pertenecientes al mundo de la cultura y el arte tanto chilenas como extranjeras.

---

8 Como redactoras se nombra a Susana Ortúzar, Rebeca de Fuenzalida (a cargo de la sección Mosaico Femenino), Isabel Morel, Gabriela Ossa, Laura Jorquera (a cargo de los reportajes), Tel de Larraechea, Carmen de Alonso, Elena Lange, Victoria Vignes, Nené Aguirre (la dramaturga Isidora Aguirre), Ketmis, Ana Fabres, Marta García Huidobro, Alida Rubé, Raquel Ramírez. Como repórter se menciona a L. Arriagada y como dibujante a Osnofla.

9 Véase el artículo “Algunas cuestiones críticas” de Verónica Delgado quien propone analizar las revistas como espacios formativos.

Es decir que lo que Brunet consigna y reclama en su columna sobre “Derechos femeninos” del diario *La Hora*, en el “Noticiario Femenino” construye un correlato, a través de un ejercicio de selección, tanto de las corresponsales como de las noticias.[10] O dicho de otro modo, lo que dice en “Derechos femeninos” como ensayo de género, se expande y proyecta en la sección “Noticiario femenino” de revista *Familia*.

Entonces, aunque bajo la dirección de Marta Brunet, no hubo cambios significativos en la definición de secciones o en la apariencia superficial de los contenidos de la revista, en su trabajo como editora sí es posible identificar una selección concreta y sostenida en el tiempo sobre la información que se publica en la sección del “Noticiario femenino”. En esta selección se privilegia la experiencia de las mujeres en sus procesos formativos y la labor desempeñada por las mujeres en general, pero sobre todo de las nuevas profesionales y las que se desarrollan en el mundo de la cultura. Este tipo de información se convierte en un contenido fundamental que tensiona las otras secciones de la revista centradas en las labores reproductivas y de cuidado doméstico no remunerado. Por otra parte, la figura de las mujeres profesionales también es tematizada por Isabel de Santillana en su columna editorial, como cuando refiere a las enfermeras o cuando convierte su columna en un espacio para informar sobre las escuelas de verano o cursos que dictan otras intelectuales como ella en la Universidad de Chile y otros espacios formativos. Así como Roxane dio un lugar en su crónica semanal, “Al compás de la semana”, a las visitadoras sociales, las enfermeras y a las mujeres que fueron parte de la Cruz Roja, entre otras profesionales, en la revista *Zig-Zag*, Brunet también se ocupa de destacarlas.

Brunet es consciente que las demandas de las mujeres -como las estipuladas por el MEMCH- generan rechazo, asunto que plantea claramente en su columna “Derechos femeninos” que citamos anteriormente. En esta colaboración del periódico *La Hora,* la columnista acusa recibo de la actitud reaccionaria que despierta el movimiento feminista y que como respuesta promueve el ensalzamiento de una feminidad que responda a los idearios de la cultura patriarcal:

> El día que alguna –como una Elena Caffarena, por ejemplo– pidió el voto para la mujer, o habló de exigir del empleador que a igualdad de trabajo de hombre y mujer se diera igual salario- convenio internacional al que Chile adhirió pero que ¡ay! No siempre se cumple- en ese día la reacción se levantó en masa para

[10] Antes de que asumiera la dirección de la revista, la misma Brunet aparece en este noticiario: “En un escrutinio realizado entre los estudiantes del curso de literatura americana de la Universidad de San Francisco de California, Marta Brunet tuvo el primer lugar como el escritor predilecto” (10 de julio de 1935 p. 61).

> hablar de la 'mujer femenina', de la 'mujer en el hogar', de 'la mujer amorosa madre', o sea, de la mujer bajo el fanal de la pacatería con florecitas de tonto papel plateado y prejuicios de terciopelo ñoño (3).

Ante ese escenario, Brunet comprende que debe negociar. Mientras por un lado mantiene en revista *Familia* los contenidos que caracterizan la revista femenina, entre ellos los contenidos sobre cocina firmados por la Hermanita Hormiga (otro alter ego de Marta Brunet), que se publican en la sección "La señora y la cocina"[11]; por otro lado, como directora -más no dueña- interviene esa concepción de las mujeres a través del poder de la selección de los contenidos y también en la columna que firma como Isabel de Santillana. Del mismo modo, modula el tono, sus escrituras en *Familia* ofrecen comentarios, opiniones, pero se desmarcan del tono confrontacional y/o desafiante que, por momentos, Brunet modula en *La Hora*.

Bajo el nombre de una señora casada, suponiendo que el "de" remite a una mujer casada, la cronista/columnista ocupa un lugar intersticial que media entre los intereses de la mujer moderna profesional y la que mantiene una labor activa en el hogar. Isabel de Santillana es en sí misma una figura heterogénea, híbrida, en la que se mezclan rasgos de señora (en la acepción más antigua que pueda tener esa palabra) y los de una mujer moderna que reclama su cuarto propio: "Ni dentro ni fuera del hogar le era antes permitido el aislamiento a la mujer" (3). Y luego continúa, para enfatizar los cambios y logros de la lucha feminista, indicando que ahora la mujer "[l]ee, escribe, estudia, medita, holgazanea. Está sola, deliciosamente sola" y cierra su columna diciendo: "Derecho a la soledad: conquista mayor de la mujer moderna" ("El derecho a la soledad" 3). Escribe identificada con la clase media y se dirige, especialmente, a las mujeres modernas. Refiere a los roles de género y a las relaciones entre hombres y mujeres. En ese contexto, sus escritos limitan con la escritura del consejo y brindan una orientación para las lectoras. De este modo, Isabel de Santillana se inscribe en la acción social que se mencionaba al inicio de este artículo, orientada a sus compañeras de clase, en una muestra de sororidad. Isabel de Santillana desarticula ciertas creencias sobre los roles de género y los imperativos de la moda, sin embargo, no celebra algunas de las pérdidas que ha implicado el triunfo de las luchas feministas y en otras

---

11 Desde los inicios de la segunda etapa de la revista, Brunet colabora con extractos y/o adaptaciones del libro *Tratado de arte culinario* publicado en 1931 bajo la firma de la Hermanita Hormiga. A la autora, cuyo nombre no se menciona, la identifica como una "buena Hermanita Hormiga" que "iba recogiendo cuanto pudiera ser regalo y regodeo de los suyos". En el prefacio del libro, Brunet se identifica como copista, taquígrafa, transcriptora, mas no autora. Aquí también acciona la retórica del servicio, en la medida que pone a disposición un saber femenino que sería de utilidad para las lectoras de la revista.

ocasiones les recuerda a las mujeres que el hogar es lo suyo "por imperativo de la naturaleza" ("Ante todo el hogar" 3).

En "El sentido de continuidad", columna que abre la revista del segundo número (5 de junio de 1935)[12], Isabel de Santillana anuncia lo que es una de sus principales inquietudes no solo como columnista, sino también como editora, sobre la condición de las mujeres jóvenes: la ociosidad, la falta de disciplina y constancia, y la frivolidad de aquellas "jovencitas" que se encuentran en una situación más o menos acomodada. Replica esta preocupación en "Matar el tiempo" (26 de junio de 1935) un par de semanas después y años más tarde, en "Cómo es posible", continúa con su reclamo por la falta de educación que reciben las mujeres y, por lo tanto, hace un llamado de atención por la posición vulnerable en la que quedan (19 de julio de 1939). Mientras por un lado instala la queja, a la vez que la alerta por la situación de precariedad a la que se están arriesgando las mujeres jóvenes que no están interesadas en desarrollarse profesionalmente, en "Pequeña industria" (14 de junio de 1939), informa sobre el trabajo de las artesanas y el apoyo estatal que reciben, además de repasar la posición de autoridad que poseen algunas mujeres con cargos profesionales. En otra columna del año 1939, Isabel de Santillana aconseja a las mujeres ofreciendo ejemplos de formas sencillas para generar ingresos ("Pequeño trabajo" 19). En ese sentido, la columnista destaca a lo largo de todo el período en que se hizo cargo de esa sección por su valoración del trabajo:

> ¡Y con qué serena confianza la mujer moderna ostenta sus títulos en toda su graduación, desde aquel que la hace obrera hasta el que la pone en actividad profesional o que la lleva a una labor de artista! Pero en todo caso: TRABAJA y ese su mejor timbre de orgullo ("Nuestro orgullo" 3).

Al igual que en *La Hora*, Isabel de Santillana apela a las mujeres de forma transversal. Aunque la revista tenga como destinatarias a las mujeres de clase media, la columnista no invisibiliza a otros sectores sociales; en otras oportunidades, incluso promueve la asistencia social. Por lo tanto, como editora Brunet pudo seleccionar colaboradoras y contenidos y de esta forma darle un sello personal a la revista, acorde a lo que entendía que necesitaban las mujeres modernas y a lo que ella creía que era correcto comunicar, promoviendo la educación, la formación, la asistencia social y, sobre todo, el trabajo. En ese sentido, como editora y columnista, Brunet desarrollaba esa acción social que menciona al dejar la revista y que desde los distintos espacios que ocupó ella trató de transmitir e inculcar.

[12] Es probable que también sea la autora del texto del primer número de *Familia* (29 de mayo de 35), titulado "La misericordia de las pequeñas acciones".

Desde otro punto de vista, el de la escritura documental, las columnas de Isabel de Santillana nos adentran en las complejidades que implicó la afiliación a las ideas feministas mientras se participaba de una revista que en su origen estaba destinada a la familia y en la historia de las mujeres vinculadas a los sectores medios. Si en *La Hora* es la llegada del Frente Popular la que marca el acontecimiento desde el cual se articula la escritura periodística, en *Familia*, es el movimiento feminista el que subyace e interviene en las reflexiones de Isabel de Santillana y en la información que dio cuerpo al "Noticiario femenino".

A MODO DE CIERRE

Escribir para el diario, no era lo mismo que escribir (y dirigir) una revista en que la gran parte de los contenidos estaban orientados explícitamente a las mujeres. En su teoría del contenido, Bhaskar invita a pensar "cómo los contenedores [en este caso *La Hora* y *Familia*] mismos moldean el contenido, cómo los contornos de un contenedor afectan los contornos del contenido" (97). Como mencioné anteriormente *La Hora* fue un periódico vinculado a la izquierda, representativo de los intereses de la clase media o de sectores sociales beneficiarios de la ampliación del sistema educacional. En este periódico, Brunet publicó en la página editorial, compartiendo espacio con muchos otros periodistas y escritores como Carlos Droguett y Blanca Luz Brum. Aunque el feminismo no parece tener un espacio en el periódico, Brunet sorprende con la inclusión de esas escrituras que demandan y exigen soluciones. En la revista, la audiencia a la que está dirigida el impreso tiene una marca de género distintiva, a diferencia del periódico. En primera instancia, entonces, podría parecer que Brunet acepta sin discusión lugares asignados, en tanto que *Familia*, aunque no fuera su propósito original, es una revista de mujeres para mujeres. Brunet aporta con acciones concretas y no solamente discursivas. En ese sentido, la labor editorial de Brunet potencia la visibilización de la mujer trabajadora y, bajo la firma de Isabel de Santillana, sorprende con una columna que insiste en promover el desarrollo y profesionalización de las mujeres, apelando a la acción social y a la expansión de la cultura, aunque a veces conceda y defienda papeles tradicionales. Si consideramos el trabajo brunetiano en ambos medios, Brunet se posiciona como un sujeto heterogéneo que escribe, informa, edita y selecciona.

BIBLIOGRAFÍA

"Corresponsales de familia". *Familia*, Nº 137, enero de 1938, p. 3.

"Aníbal Jara habló en Nueva York sobre el Frente Popular en Chile". *La Hora,* 7 de mayo de 1939, Suplemento Dominical: 8.

Bhaskar, Michael. *La máquina de contenido.* México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Brunet, Marta. “Ante todo el hogar”. *Familia,* Nº 122, 1937, p. 3
___. “Cómo es posible”. *Familia*, Nº 217, 19 de julio de 1939: 19.
___. “Derecho a la soledad”. *Familia,* N º 4, 19 de junio de 1935: 3.
___. “El sentido de continuidad”. *Familia,* Nº 2, 5 de junio de 1935: 3.
___. “Marta Brunet se despide de las lectoras de ‘Familia’”. *Familia,* Nº 239, 2 de agosto de 1939: 19.
___. “Matar el tiempo”. *Familia,* 26 de junio de 1935: 3.
___. “MEMCH”. *La Hora,* 5 de julio de 1939: 3.
___. “Nuestro orgullo”. *Familia*, Nº 95, 17 de marzo de 1937: 19.
___. “Pequeña industria”. Familia, Nº 212, 14 de junio de 1939: 19.
___. “Pequeño trabajo”. *Familia*, Nº 208, 17 de mayo de 1939: 19
___. “Alza de arriendos”. *Familia*, Nº 207, 10 de mayo de 1939: 19.
___. “Derechos femeninos” . *La Hora,* 29 de mayo de 1939: 3
___. “Enfermeras”. *Familia*, Nº 208, ,17 de febrero de 1937: 19.
___. “Pequeño trabajo”. *Familia*, Nº 208, ,17 de mayo de 1939: 19.
___. “El arrendatario errante”. *La Hora,* 22 de mayo de 1939: 3.
___. “Los niños y su teatro”. *La Hora,* 14 de mayo de 1939: 3.
___. “Por nuestros artistas”. *La Hora,* 6 de junio de 1939: 3.

Calvi, Pablo. *Latin American Adventures in Literary Journalism*. E-book ed., Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2019.

Colombi, B., ed. *Cosmópolis*. *Del flâneur al globe-trotter*. Buenos Aires: *Eterna Cadencia*, 2010.

Darrigrandi Navarro, Claudia y Antonia Viu Bottini. “Imágenes de mujeres lectoras en revista Zig-Zag, 1920-1940”. *Estudios Filológicos,* 64 (2019): 13-34. https://doi.org/10.4067/s0071-17132019000200013

Delgado, Verónica. “Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas”. *Tramas impresas: Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX),* Delgado, Verónica, Alejandra Mailhe y Geraldine Rogers coordinadoras. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2014: 11-25.

Gálvez, Karim. *Marta Brunet. Crónicas, columnas y entrevistas*. Santiago: La Pollera Ediciones, 2019.

Jablonka, Iván. *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.

Kennerly, Michele; Samuel Frederick y Jonathan E. Abel Introduction. *Information: Keywords*. E-book ed., New York: Columbia University Press, 2020.

Labarca, Amanda. *¿A dónde va la mujer?* Santiago: Talleres Emp. Letras, 1934.

Montero, Claudia. *Y también hicieron periódicos*. Santiago: Hueders, 2018.

___. "Trayectorias de las editoras profesionales del fin del siglo XIX en Chile". *Estudios Filológicos*, 64 (2020): 93-112. https://doi.org/10.4067/s0071-17132019000200093

Sarlo, Beatriz. "Intelectuales y revistas: razones de una práctica". *América. Cahiers du RICCAL*, 9-10 (1992): 9-16.

Ventura, Laura. "La crónica latinoamericana actual: la empatía como elemento clave del género. *Estudios de Teoría Literaria - Revista digital: artes, letras y humanidades,* 9.20 (2020): 106-113. https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/4464/4655

Zárate, María Soledad y Lorena Godoy. "Análisis crítico de los estudios históricos del trabajo femenino en Chile". *Cuadernos de Investigación N°2*. Santiago: Centro de Estudios de la Mujer, 2005.

ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 22, diciembre 2021, número 36, 269-283
ISSN 0717-6058

LA MAMPARA (1946) DE MARTA BRUNET: REPRESENTACIONES FEMENINAS EN CONSTRUCCIÓN[1]

Pablo Concha Ferreccio
Universidad de Chile
pabloconchas@gmail.com

MOTIVACIONES DE UNA RELECTURA

La mampara (1946) se mantiene hasta hoy como una de las novelas de Marta Brunet que menor atención crítica ha recibido. Con la importante excepción de un artículo que publicó Natalia Cisterna en 2010,[2] solo se hallarán menciones sumarias en el conjunto de estudios sobre la autora; ninguna otra monografía se le ha dedicado. La situación se explica, en buena medida, por el hecho de que *La mampara* vio las prensas el mismo año que *Humo hacia el sur*, narración extensa y ambiciosa esta, aclamada en forma unánime a uno y otro lado de la cordillera.[3] Ya desde su nacimiento fue eclipsada la melliza menor del par de novelas concebidas por Brunet en Buenos Aires, aparecida en febrero, un mes después que su hermana. El cuentista uruguayo Augusto Mario Delfino, colaborador de *La Nación*, la omitió en su homenaje de 1946 a Brunet; con todo, afirmó que la autora había alcanzado en Argentina "su hasta ahora más alta etapa literaria" (2). El poeta argentino Roberto Ledesma dio una clave complementaria: celebró *Humo hacia el sur* por su "carácter de epopeya" (7) americanista, ambientada en el sur fiero. La interpretación cercana al criollismo o a un conocimiento de su

1 Agradezco sentidamente a Antonia Viu su invitación a participar de esta sección, así como a Osvaldo Carvajal su valiosa asistencia en asuntos de archivo y su diálogo permanente y generoso en torno a estas páginas. El presente escrito se inserta en mi investigación doctoral, financiada por la beca CONICYT-PFCHA/DoctoradoNacional/2019-21192077.

2 Una versión extendida y parcialmente refundida del artículo fue publicada en 2016, en su libro *Entre la casa y la ciudad: la representación de los espacios público y privado en novelas de narradoras latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX*.

3 En Chile ganó el Premio del Pen Club al mejor libro del mes; en Argentina, el del Club del Libro de Buenos Aires. Cabe recordar que antes, en 1943, Brunet había ganado el Premio Atenea con su volumen de cuentos *Aguas abajo* (publicado en Chile).

sociedad de origen, rural, también se encuentra en Delfino. El tema y la ambientación plenamente modernos de *La mampara* parecen huir de la expectativa que el público argentino y también el chileno mantienen sobre la escritura de Brunet.[4]

Sin embargo, tres motivos otorgan a esta pieza un carácter singular y especialmente valioso en el marco del corpus ficcional brunetiano. Para comenzar, se puede interpretar su período de producción bonaerense como una oportunidad para escapar del tutelaje interpretativo androcéntrico y vernacularizante mencionado, sobre todo gracias a su vinculación con el grupo Sur.[5] Ya Milton Rossel observó que la novedad técnica y estilística de *Aguas abajo* (1943) "alcanza la plenitud" (10) en *La mampara*. El evidente viraje hacia una estética vanguardista implicaba el fin de la negociación con el criollismo (Melón de Díaz 29) que, como ha mostrado Cisterna (117-118), Brunet efectuó con el medio literario chileno para garantizar la visibilidad de su obra.

En segundo término, está la circunstancia de publicación de *La mampara*, incluida en la prestigiosa colección Cuadernos de la Quimera que dirigía Eduardo Mallea.[6] Brunet fue la única pluma chilena, y su inclusión habla de una consagración en un canon occidental contemporáneo muy selecto. Difícilmente la autora podría haber desconocido la peculiaridad de formato narrativo que daba coherencia a los Cuadernos, la *nouvelle*. Se trataba, además, de un voto de confianza, pues ella sería la primera mujer y la primera no argentina en publicar en la serie (le seguirían las argentinas Carmen Gándara, Marta Mosquera y Margarita Bunge). Si Carvajal ha dicho que el principal acicate para la escritura en la primera etapa de Brunet es la necesidad

---

4 La novela tuvo una recepción exigua en Chile, pero se valoró su novedad estilística (López 20). En Argentina, un reseñista de *La Nación* celebró el planteamiento temático y la construcción de personajes, pero la juzgó como bosquejo de una novela que no acabó de escribirse y que, por tanto, defraudaba.

5 Como apunta Rossel: "El ambiente bonaerense y los medios literarios en los cuales ella fue asidua contertulia, suscitaron en su espíritu nuevas vivencias que, al ser noveladas, técnica y estilo expresan su cambio psíquico. Sabemos que en Argentina, en particular en Buenos Aires, se da con frecuencia un tipo de novela psicológica, de análisis introspectivo, de gran lentitud, pues lo objetivo está en función de las reacciones íntimas de los actores. Una arquitectura más perfeccionada y una rebusca expresiva son las características de estas novelas que tan bien se avienen con la idiosincrasia femenina" (10). Fuera de esta última y muy cuestionable observación, el juicio de Rossel nota ciertos cambios fundamentales en la forma literaria de la novela.

6 *La mampara* fue la entrega número quince de esta colección de la editorial argentina Emecé. Fundada y dirigida por Eduardo Mallea (a quien Brunet dedica el libro) entre 1943 y 1956, los Cuadernos publicaban *nouvelles* contemporáneas escritas por autores estadounidenses o europeos de cuidada prosa. En esta verdadera pléyade se encuentran Kafka, Melville, Chaucer, Pushkin y Hawthorne, pero también los nombres argentinos que integraban Sur: Bianco, Martínez Estrada y Bioy Casares, entre otros.

económica (877), la escritura de *La mampara,* ya con el aspecto económico cubierto y un sólido prestigio literario, puede pensarse como la necesidad de internacionalizar su escritura.

En tercer lugar, se trata de la única novela de Brunet dedicada a figuras femeninas que está ambientada en un espacio no chileno; la acción transcurre en Buenos Aires, en el año 1942.[7] Así, los parámetros de género que rigen este mundo ficcional se debaten no solo entre dos marcos culturales (el argentino y el chileno), sino además entre dos experiencias de emancipación femenina. Es preciso hacerse cargo de este lugar de enunciación dividido que Marta Brunet habita conscientemente desde su escritura. Una lectura cercana de la novela relacionada con el material de archivo pesquisado, que involucra la circunstancia de Brunet en Buenos Aires, muestra que las formas de representación de la mujer en *La mampara* son fruto de una negociación entre estos dos medios culturales. En aquel proceso de negociación se problematiza especialmente la función maternal, como se analizará más adelante.

La novela ha sido interpretada como "diversas formas de encarar la incorporación a la vida pública por parte del sujeto femenino" (180), pues narra un día común en la vida de una familia de tres mujeres: la madre, quien se identifica con ese rol; Ignacia Teresa, joven asalariada que aporta el dinero al sistema familiar, y Carmen, chica de veinte años superficial y caprichosa. De igual modo, tres son los colores –rojo, amarillo y azul– de la mampara que sirve de límite entre el adentro y el afuera del mundo de estas mujeres. La estructura del relato sigue la misma división tripartita: la voz narrativa, en estilo indirecto libre, narra el periplo diario de cada una de las mujeres, yendo y viniendo entre un bloque narrativo y otro, pero siempre marcando claramente dónde termina y dónde inicia el de cada personaje con un asterisco al centro de la página, cual rosetón, cuarto elemento de la mampara. Como el hermoso efecto que produce el mosaico vidriado a la luz solar, así los tres relatos van de alguna forma superponiéndose. A nivel de medio literario, *La mampara* viene a simbolizar la nueva personalidad escrituraria de Brunet, de visos cosmopolitas y universalizantes, mientras que a nivel narrativo implica su aupamiento técnico no solo por la hondura psicológica

---

[7] En la escena de oficina que protagoniza Ignacia Teresa, se le solicita buscar archivos "del año anterior" (Brunet 25) y entrega los de 1941 (26). Empleo la primera edición de *La mampara*, editada en la colección ya caracterizada en 1946 (la segunda edición, impresa en 1949 por la misma editorial, presenta solo dos cambios con respecto a aquella). Brunet volvió a corregir la novela de manera más significativa recién en 1963, para la publicación de sus *Obras completas* en Zig-Zag, y esta es la que ha tomado Natalia Cisterna como texto base de su monumental edición crítica. Sin embargo, me interesa la primera edición por un motivo filológico: contiene variantes léxicas importantes para estudiar la novela en relación con sus condiciones histórico-culturales de producción.

de los personajes, como se ha dicho, sino además por la cambiante relación cromática que establece su montaje narrativo.[8]

EXPOSICIÓN Y CONTRAPORNOGRAFÍA

La representación de las mujeres en *La mampara* está determinada por el fenómeno de la exhibición que se presenta ya en las primeras páginas del texto, en una escena cuya marca permanece sobre los cuerpos femeninos a lo largo del relato. Esta es la descripción de la "casa" –el altillo de la bodega de un antiguo palacete– donde vive la familia:

> El altillo constaba de dos cuartos, una cocina pequeñita y un pequeño baño, todo ello incómodo, obscurecido de sombras de muros, en una atmósfera de verde pozo, con las ventanas del palacete descaradamente siempre curioseando, subidas las persianas, abiertas las maderas, no solo dejando salir la curiosidad, sino que con una especie de desvergüenza mostrando un baño, el aburrimiento de las salas de espera, un escritorio en que un hombre lucía la nariz ganchuda (609-610).

Se nos dice que, con el pasar del tiempo, el palacete (decimonónico, infiero, por la lujosa mampara que le sirve de acceso) se había "convertido en consultorios médicos y de abogados" (12). Son estos hombres profesionales los que lucen "la nariz ganchuda" (13), con la que husmean por la ventana la intimidad de las mujeres. Volveré sobre la cualidad garfia de los hombres más adelante.

Al descaro de la permanente curiosidad masculina por aquello que las mujeres ocultan le corresponde la exhibición despreocupada y absoluta de un espacio amplio. Esa luz es justamente lo que falta en la estrecha, oscura y húmeda (diríase incluso enmohecida) estancia de las mujeres. Si podemos convenir en que, a estas alturas, las alusiones sexuales son bastante claras –gancho-falo/casa-vagina–, entonces cabe

---

[8] La crítica ha interpretado la figura de la mampara como símbolo del "mundo de las apariencias" (López 60) que la familia querría mantener (Melón de Díaz 76). Además, se ha afirmado que la novela "no hace referencia localista específica ni ofrece datos temporales concretos puesto que éstos no tienen interés alguno para el tipo de relato que contiene" (75). Como vimos, sí se ubica temporalmente la acción, y aunque en efecto no abundan referencias localistas, gracias a la edición crítica de Cisterna podemos apreciar un par de índices léxicos que delatan el destinatario argentino considerado por el texto –"manteca" por "mantequilla", "bife" por "bistec"–. Lo mismo ocurre con el tratamiento de la figura femenina, que desarrollaré más adelante. Por otro lado, es problemático afirmar que la familia busca aparentar una posición social que no tiene: el único personaje llevado por esa idea es Carmen, cuyo superficial anhelo será compadecido por el narrador.

preguntarse cuál es la lógica que subyace entre una y otra. La presencia de la vista nos conduce, claro está, al voyerismo, pero aquí la mirada no está velada sino expuesta. Las mujeres saben que están siendo vistas y la propia mirada no se esconde; bien podemos asumir que ellas son las que se esconden. Este voyerismo es complementado con su par opuesto, el exhibicionismo (Freud). La lógica voyeur parece invertirse y transformarse entonces en un exhibicionismo del mismo espacio de poder masculino, que se muestra completo. Ahora bien, por ser los personajes femeninos los que más se desarrollan y por interesarme más esa perspectiva que la masculina, propongo sopesar los límites de una lógica pornográfica en la relación entre el género masculino y el femenino en la novela.

De acuerdo con Alejandra Castillo, la lógica del archivo pornográfico supone que el cuerpo de la mujer es ocultado y expuesto: la representación del cuerpo femenino se jugaría en aquel ir y venir por el cual ocultación y exposición se coimplican de manera directamente proporcional.[9] La pornografía, en tanto "escritura pública de actos privados" (*Ars disyecta* 53), devela el "secreto" que constituye a la mujer; por tanto: "De algún modo, la mujer sólo existe en la exposición de ese 'objeto' que es ella misma" (54). Temáticamente, *La mampara* representa las condiciones sociales de las vidas de las mujeres sometidas a la lógica de la pornografía (mostrar lo que debe permanecer oculto, disponer de los cuerpos femeninos sin reservas). Con todo, en cuanto dispositivo estético que produce significación, la novela insiste en figuras y semas que podríamos llamar contrapornográficos. Con esto me refiero a un haz de verbos y elementos retóricos que buscan resarcir a los cuerpos femeninos su seguridad y comodidad en el mundo moderno. Estas insistencias se relacionan con la capacidad de ocultar de manera creativa aquello que el patriarcado ha pensado como "su secreto" (cuya tensa develación precisamente alimenta la fantasía pornográfica).[10]

---

[9] Aquí la argumentación de Castillo: "Es en esta doble lógica de ocultación y exposición donde debemos situar la representación del cuerpo femenino. La propia etimología de la palabra "pornografía" nos habla de ello: *porne* nos remite a la palabra "prostituta"; *porneia* a la palabra "prostitución". La pornografía […] dice, entonces, de la escritura sobre prostitutas; de la escritura de las acciones asociadas a la prostitución. Es interesante destacar que allí ya podemos ver la contigüidad, el lazo que une lo femenino, el intercambio y la exposición. […] De algún modo, podríamos decir que a la exposición le es consustancial el ocultamiento; a mayor exposición, mayor también es la ocultación del cuerpo femenino. Precisamente, allí, reside el juego de lo obsceno en traer a escena, a la luz, lo que debiera estar oculto, en la oscuridad" (*Ars disyecta* 53).

[10] Afirmar que en 1946 Marta Brunet estaba pensando en algo como lo que hoy se comprende por pospornografía sería, me temo, forzado y voluntarista. La pospornografía como práctica artística surge en un escenario filosófico-cultural que muy poco tiene que ver con el de

Esta clave se expresa a través del lenguaje sensorial y puede darnos una idea de la disputa por la representación de la mujer que sintomatiza *La mampara*. La experiencia de la familia de tres mujeres en la ciudad es siempre tensa e incluso traumática. La relación de la madre con la ciudad se da por la incomodidad física que siente en ella. Su atavío para dejar el hogar le deja "desbordadas las carnes por sobre la faja, oprimida por las ballenas, ahogada" (15). Al llegar a la calle no puede caminar bien, va "equilibrándose en los tacones, oprimida, siempre temerosa de perder un paquete" (16). Ignacia Teresa sufre una humillación de otro tipo: es tratada como un objeto en su mismo lugar de trabajo. Por su parte, Carmen es violada simbólicamente justo cuando se dispone a abrir la mampara para entrar a su hogar. En los tres casos se trata de que el cuerpo femenino debe estar disponible para la satisfacción masculina, sea esta de índole sexual o no (la madre se viste como una "buena mujer" porque Carmen así se lo exige, lo que vuelve un poco más perverso el problema).

La historia de Carmen, que cierra la novela, es la más elocuente en este sentido. Un joven alemán[11] que frecuenta los mismos círculos sociales que ella le insiste en la idea de que gane experiencia amatoria con otro hombre, pues así él podrá gozarla mejor: "'Ten una aventura'. Que sea otro el 'primero'. Que las responsabilidades las arriesgue otro. Pero yo no te pierdo de vista, estoy ahí en la sombra, como lo tremendo instintivo, como dentro de ti misma te trabaja el deseo. El justificativo de esa aventura soy yo" (68). Al despedirse de ella en la puerta de su casa, la viola simbólicamente. La versión de 1946 dice que sus labios "van abriéndose como saeta al sol hasta que el hombre halla la semilla dura de los dientes y la enervante pulpa de la lengua" (72). La perturbadora escena que abre *La mampara* se consuma finalmente sobre el cuerpo que se ha presentado como más vigoroso – "cuerpo de firme goma, un soberbio cuerpo de veinte años, cuyos músculos se extienden y distienden flexiblemente" (20-21)– e, incluso, amenazador: "Bajo el raso lo punzante" (21). Es entonces que se descubre el "secreto" de la mujer. Este consiste no solo en la "pulpa" física, sino además en la "confesión" que esa crisis precipita en Carmen: la figuración social es una actividad asumida como un trabajo. Carmen no se siente menos presionada que las demás.

Brunet, y difícilmente se hallen sus estrategias de composición o interrupción en *La mampara*. De ahí que prefiera llamar a la retórica novelesca, simplemente, contrapornográfica.

[11] No es casualidad que este ultrajante personaje sea alemán, si consideramos que la novela se escribió durante la Segunda Guerra Mundial y el nazismo era visto como una amenaza totalitaria en América Latina.

La edición de 1963 cambia "saeta" por "fruta" (645; paginación de Cisterna). La lengua afilada con que Carmen martiriza a su madre[12] troca en elemento a ser penetrado, inversión de activo en pasivo que recuerda la lógica de exhibición-voyeurismo antes propuesta. Es notable cómo en esta edición Brunet reemplaza el significante quizá demasiado fálico –"nariz ganchuda"– por otro menos evidente, pero más coherente con el sometimiento al hombre que viven las mujeres: en 1963 leemos que en la oficina que mira al altillo, "un hombre atendía un teléfono" (610; paginación de Cisterna). El teléfono es el preciado medio moderno del que depende Carmen para instalarse en la clase alta, y pagar esa cuenta implica quedarse sin los "bifes" que comen sus amigas. La relación entre modernidad y supervivencia es inversamente proporcional en Ignacia Teresa, quien evita a toda costa usar el aparato de su empresa para asuntos personales, para que no piensen que está haciendo uso indebido de él.[13] Con todo, es por esa vía que recibe la orden de su jefe que luego la dejará vagando con hambre y casi sin dinero ni tiempo para almorzar. El deseo de Hans también es expresado como una orden: "Ten una aventura" (66). Tanto Carmen como Ignacia Teresa están obligadas a "responder", asidas a un deseo masculino que se expresa como un imperativo y por el que deben "pagar".

MATERNIDAD Y FEMINISMO

En el mundo exterior que acontece fuera de la mampara, en la ciudad, las tres mujeres son ultrajadas: la madre sufre una humillación personal; Ignacia Teresa, un trato subhumano en su lugar de trabajo; Carmen, la violación simbólica de un hombre. Berta López planteó que la madre presenta en *La mampara* una "función uterina prolongada más allá del acto de parir" (61); a la luz del acápite anterior, propongo que la insistencia en la figura y en la función materna se presenta como una especie de reacción de las personajes y de la voz narrativa ante la violencia de género. Además, la madre se liga fuertemente con la figura de la cama: ambas son refugios. Ante la violencia del mundo,

---

[12] El habla de Carmen es una amenaza velada para la madre: "La voz sigue siendo cariciosa, raso, vaina para lo duro metálico, punzante y cuyo filo se adivina que de pronto puede surgir y herir" (21). De ahí la "saeta".

[13] Graciela Queirolo explica que se esperaba un desempeño perfecto de las empleadas de oficina, fueran secretarias o dactilógrafas-taquígrafas, ambas ocupaciones feminizadas en los años cuarenta ("*Dactilógrafas y secretarias*…" 130-134). Solo de esta forma las mujeres podían incrementar su salario. La secretaria era "la cima de la carrera laboral y, por lo tanto, era merecedora de una importante cuota de prestigio social" (133), prestigio que consistía en una prolongación de las cualidades femeninas al ámbito del trabajo: "En definitiva, la secretaria era la "mujer doméstica" en versión de escritorio" (133). Acorde con este modelo, Ignacia Teresa "[c]onoce su archivo y a ojos cerrados puede hallar cualquier papel" (Brunet 25).

la novela plantea un regreso problemático a dos formas matrices. Es interesante que la cama-madre resuma una clara tendencia al cuidado[14] expresada en un lenguaje que apela a lo sensorial y, por tanto, a lo que afecta en primer término a los cuerpos.

La imagen de la cama aparece o es sugerida varias veces más en la narración. Estructuralmente, corresponde a una duplicación de la mampara: es como si esta y las sábanas del lecho fueran las dos membranas que contienen la novela, al abrir y cerrarla. El espacio que configura la madre-cama ofrece comodidad y seguridad para el descanso. La primera cualidad está asociada a lo blando, lo suave y lo ancho, mientras que la segunda se manifiesta en el ocultamiento a la visión del cuerpo femenino. Que estos sentidos giren alrededor de la cama y de la madre es bastante revelador acerca de la imaginación política de la novela.

El caso de Ignacia Teresa es el más interesante al respecto. Su apresurado despertar es visto como un jalón que la lleva desde la cama a la "realidad" a través de un "boquerón, trabajosamente" (9). En la calle la espera un sol "dorado y ralo, apenas tibio y resbalando por las hojas y por los trinos, sedosa malla en que ella hubiera querido arrebozarse, revolcarse, acurrucarse" (13), en vez de coger el tranvía que la llevará al trabajo. Apenas sale al mundo, cual recién nacida, el primer deseo de Ignacia Teresa es ser arropada por las sábanas de un lecho de sol. Es también una cama adonde le gustaría llevar a su madre cuando se despide de ella por la mañana: "hubiera querido alzarla y volverla a lo tibio de la cama y decirle palabras sin sentido y darle a beber como a una criatura el café con leche, sopeado, sí, sopeado, como a ella le gustaba [...] y seguirle diciendo palabras sin sentido, con son de nana, hasta que se durmiera" (10). Ignacia Teresa también se refugia en las cortinas del vestíbulo de su trabajo: "cortinas, polleras de madre para susto de niño" (28), complementa el narrador.

Luego, vagando fatigada por la ciudad en busca de algo que comer, no es en un café ni en un bar donde sacia su hambre, sino en una lechería... los signos que indican la maternidad se van acumulando en la novela.[15] Allí se encuentra en un lugar que le

---

[14] Sin duda, lo que describo podría comprenderse en el marco de lo que se conoce como "políticas del cuidado". Alejandra Castillo ("Políticas del cuidado") ha analizado el modo en que aquellas, incluso en sus versiones contemporáneas, perpetúan una comprensión de la mujer que la ubica preferentemente en la esfera de lo privado y de lo doméstico, el hogar, el amor romántico y el servicio. Es cierto que en *La mampara* la figura de la madre (ya sea en términos de personaje ficcional o de disposición narrativa) juega un rol clave porque precisamente es el centro de y asegura la reproducción de la fuerza de trabajo que es Ignacia Teresa: "Todo el trabajo que hace la madre en el espacio privado está destinado a ser productivizado en el ámbito público por sus hijas" (Cisterna, "Entre el presente esperanzador..." 154), pero asumir una interpretación global de la novela desde las políticas del cuidado sería escamotear su complejidad.

[15] Imposible no asociar esta escena con "El vaso de leche" de Manuel Rojas, en que un joven pobre y desempleado encuentra alivio a su hambre en una lechería, donde es atendido

resulta familiar, en que puede relajarse y donde incluso encuentra a un bello obrero cuya mano dispara una fantasía amorosa. La información sensorial que informa este sueño diurno vuelve sobre los mismos valores que he apuntado: el descanso en una superficie que recuerda la de las zapatillas de la madre –"se miró los pies, aun en las zapatillas, anchas, felpudas, amorosas al cansancio, envolviéndolos en lo holgado y lo mullido" (14)–. Se trata de una "mano fuerte, tranquila […] de piel sana de hombre joven" (46), bajo la cual ella siente la "imperiosa necesidad de poner la mano suya […] Mano de hombre para la suya de mujer. Mano de fuerza en reposo, para otra mano indecisa y cansada" (46). Como la pantufla de la madre, la mano del hombre podría cubrir la de Ignacia Teresa. En este sentido, recordar la reacción de la madre al inicio de la novela es fundamental: "la madre hurta los ojos del cuerpo desnudo" (21) de Carmen, recién salida de la ducha.

¿Cómo explicarnos esta insistencia en la maternidad desde una figura como Brunet, intelectual que poseía una visión progresista y crítica sobre la circunstancia de la mujer en sociedad?[16] Como se sabe, el MEMCH, cuyo apoyo la escritora suscribió públicamente, combinaba posturas más progresistas con otras más conservadoras (Kirkwood 108-109); lo mismo ocurría con las reivindicaciones feministas en Buenos Aires en la década del treinta (Queirolo, "La década…"). Entre las posiciones progresistas se encuentra la preocupación por la habilitación laboral de la mujer en el espacio público, mientras que entre las tradicionalistas se cuenta la referida a la maternidad y la infancia. A lo largo de su carrera, Brunet produjo una variedad de textos afincados en ambas. Respecto de la segunda, cabe mencionar *La hermanita hormiga* (1931), tratado de arte culinario; su desempeño como redactora de la revista *Familia*, medio de élite dedicado a asuntos de belleza, amor, etiqueta e infancia, que dirigió de 1937 a 1939, así como su primera colección de relatos para niños, *Cuentos para Mari-Sol* (1938).

En su poema "Romance de la madre pobre" (1933), la hablante lírica es una madre que desea un conjunto de dones para el cuidado de su hijo (el lavado, el peinado, el sueño, la crianza y la vestimenta). Pronto se revela que todos estos elementos de la naturaleza o de corte fantástico –"agua de cielo", lino "de una princesa encantada" (224), etc.– no los posee la madre, por lo que ella misma los suplirá con su cuerpo.

---

por una mujer-madre. En ambos casos el personaje se redime. Brunet debe haber intencionado el intertexto, pues hay un detalle decidor: la señora que sirve en la lechería tiene "un dejo de acento español" (215), mientras que el hombre que conversa con Ignacia Teresa "era español, refugiado" (48).

[16] Una serie de artículos que hace pocos años ha obtenido mayor circulación así lo indica. Léanse, por ejemplo, "La mujer que trabaja" (1937), "MEMCH" (1939) o "Americanismo también es obra femenina" (1939), antologados por Karim Gálvez (véase la bibliografía).

Contrasta la sutileza de la fantasía de la primera parte con la ternura humilde y a ratos tosca de la segunda. Una imagen en particular se vincula con *La mampara*: "Para camita del niño / yo quiero un vellón de nubes / que escarmenaran los vientos / y perfumaran las flores" (224). En "El oficio de madre" (1935) afirma que el olvido de tal labor es "pura y sencillamente monstruoso e imperdonable" (73) y que consiste en una función "modeladora" (73), junto con abogar por una "maternidad consciente" (73).

Lo que se observa en *La mampara* es que las preocupaciones de los años treinta se reordenan y se alojan en dimensiones distintas. La madre, cuyo lugar ha perdido terreno en el pensamiento político de Brunet durante los años cuarenta,[17] sigue funcionando en la instancia narrativa y en la construcción de personajes. El regreso al refugio materno se comprende como una reacción que amortigua la inclemente respuesta de la sociedad hacia las pretensiones modernizantes de la mujer. Los dones de la naturaleza y de la fantasía de "Romance…" son recreados/reemplazados por las cualidades corporales de una madre humilde, en *La mampara* aquellos dones se convierten en deseos de hijas jóvenes, infantilizadas (no en un sentido peyorativo) por la voz narrativa. En cuanto a la función instructiva de la maternidad, esta se ve sobre todo en el discurso emancipatorio de Nina, el personaje intelectual.[18]

En la misma entrevista, Brunet cuenta que distintas entidades argentinas le solicitan que dé su conferencia "Itinerario histórico de la mujer chilena", la que "ha sido pronunciada ya varias veces en Buenos Aires y será pronto repetida en provincias" (15-52). El inusitado éxito es explicado por la propia escritora acudiendo a un análisis sociológico que vale la pena transcribir *in extenso*:

> Y mi opinión –sigue diciendo– es que ello se debe a que el hombre chileno ha sabido comprender mejor el verdadero valor de su compañera. En Argentina influye demasiado la tradición de las distintas razas que formaron la nación. Gallegos, italianos y asturianos mantienen a sus mujeres tras las rejas hogareñas, lejos de la actividad de la calle.

---

[17] En las cinco entrevistas revisadas para este artículo (véase la bibliografía) tan solo se encuentra una referencia al asunto, que comentaré más adelante.

[18] Ahora bien, es posible que el personaje de la madre esté basado en la señora que cocinaba para Brunet en su casa porteña, la que es descrita en una entrevista de 1943 como "una vieja cocinera argentina, tipo de empleada antigua, sobreviviente de otras épocas" (J. N. M. 15). Recordemos que la madre de *La mampara* viene del interior, de la provincia, y es un elemento temporal y espacialmente anacrónico en la urbe moderna. Además, resulta revelador el hecho de que esta empleada haya establecido con Brunet un vínculo madre-hija, pues leemos que "interviene en su vida privada, mimándola y vigilándola celosamente, y […] la llama 'Niña Marta'" (15).

> Y también hay que tener en cuenta que el argentino [...] es todavía el guardián celoso. Hasta hoy en día, el paso de una mujer sola por las calles de Buenos Aires provoca interés general y comentarios de muy diversas clases (52).

Desde este punto de vista, es posible pensar las figuraciones de la maternidad como una negociación que efectúa *La mampara* respecto de la forma de representación de la mujer, en el contexto argentino de producción. La idea de que Ignacia Teresa vislumbre una posible salida a su circunstancia vital junto a un hombre (o *bajo* él) parece una concesión que la novela hace a su lector inmediato, tal como los acomodos léxicos señalados en la nota a pie 8. En particular, la figura de la madre-cama parece adecuada al cuerpo femenino que se presenta como tal en la esfera pública y que acaba siendo castigado. La madre, que se expresa en una imaginación sensorial, sirve de contrapeso al discurso explícito y directo de Nina, el personaje ideológicamente más "afilado" o "punzante" de la novela (uso estos epítetos porque Nina es el doble invertido de Carmen: ambas son rebeldes que reniegan de su clase y son caracterizadas de manera cáustica), quien es representada físicamente como un hombre.

La única forma de que una conciencia crítica femenina haga uso del espacio público es imitando al hombre. La performance consiste en anular los indicios socialmente marcados como femeninos: Nina fuma y aparece "plantada en los zapatos deportivos, alta la cabeza peinada como la de un muchacho, atrás las manos y toda ella franca, honesta" (57). La vestimenta deportiva había sido destacada por Brunet en 1935, como opuesta a las modas pasajeras que ordenaban a las mujeres cómo vestirse para ser más femeninas ("Nada nuevo bajo el sol" 88). Nina es un personaje eminentemente discursivo: sabemos cómo piensa e inferimos qué siente, pero no sabemos *cómo* siente. La narración no abunda en los aspectos sensoriales que la configuran, como en el caso de las otras tres mujeres. Nina resulta un personaje ante todo racional y discursivo, cuya habla sintetiza en toda su radical vanguardia el programa de emancipación femenina de la época, que se encuentra en los escritos de Brunet de la década del treinta (véase nota a pie 16). Su delineamiento no pasa de tres líneas, y desaparece inmediatamente después de una escena en que sirve al narrador para emitir juicios contra la clase alta. En este sentido, es un personaje bastante funcional a la línea programática que desea instalar Brunet respecto del que debiera ser el lugar de la mujer en la sociedad, la respuesta a la miseria y la angustia que aqueja a los otros personajes femeninos. Sin embargo, hay una enorme distancia entre el mundo de Nina y el de Carmen e Ignacia Teresa, que no se comunican[19].

[19] La crítica ha señalado la masculinización de la figura autoral femenina y de su escritura como una estrategia de integración de la literatura escrita por mujeres en el medio literario. En

COROLARIO CORPORAL

Una salida que la novela plantea desde la conjugación sensorio-racional es el ámbito de la imaginación. La clave aquí es el personaje de Ignacia Teresa. Al inicio se da una muestra de su curiosidad e inventiva, que abre posibilidades de pensar a partir de lo sensible. Mientras atraviesa el pasillo que la llevará al exterior, repara en las formas que plasma la humedad en los muros: "geografías de extraños países emergiendo del verdín. / ¡Qué mundos serán! –se preguntaba Ignacia al mirarlos y quedarse a pesar de su prisa prendida de ellos, detenida, absorta" (10-11). Es elocuente que el pasillo se ubique "entre un palacete y un edificio moderno" (10), pues habla de la coyuntura sociocultural que habitan las mujeres, un espacio de tránsito. "Desde pequeña asocia ideas, busca símiles, piensa en imágenes" (41), nos cuenta el narrador. Ignacia Teresa posee como en sordina ciertas características de las niñas que pueblan los relatos de Brunet, representantes de "diversos estadios en la búsqueda de autonomía de la mujer creadora" (Amaro 45), pues tienden a producir mundos que escapan a las normas culturales, entre ellas, las del patriarcado (45-74).

El motivo geográfico es retomado en el hermoso final, en que la mampara se comienza a borronear bajo sucesivas oleadas de niebla, mientras las mujeres duermen:

Afuera, en el patio, se espesan capas de sombras que se suman a otras, hasta hacerse palpables, densificada la atmósfera por el relente que rezuman los mares desdibujados en los muros, envolviendo en su lenta insidia nocturna la tersura de los vidrios en los que insisten, tácitos, los abolidos colores que defienden la realidad del disgregador asalto de los sueños (650).

La cartografía de los muros acaba sofocando la angustiante realidad que se les ofrece a las mujeres. El pasaje, de impar magnificencia estilística, da cuenta de la imaginación política que propone la novela desde su materia estética. Los mares que fascinan a Ignacia Teresa, esos mundos de posibilidades nuevas para la mujer, son algo que se intuye pero que aún no se alcanza a leer. Como el lecho de sol del inicio, el paisaje del jardín en penumbras adquiere una cualidad sinestésica:[20] poder tocar la

---

tanto "dispositivo que funciona como mecanismo de control", el mecanismo implica el borramiento del sexo biológico y de la identidad de género (Pistacchio s/p). Es lo que precisamente ocurre en esta novela: la masculinización permite el ingreso de un discurso programático sobre la mujer, pero al precio de disimular *casi* del todo el cuerpo femenino. Traverso y Oyarzún han mostrado los problemas de la masculinización en el caso de *Montaña adentro* (1923), primera novela de Brunet. Lo notable de *La mampara* es que permite ver la negociación que la misma autora ejecuta, al volverla parte de la construcción de un posible femenino: es la niña terrible (niña = Nina) la que puede asumir de otro modo lo tenido socialmente por masculino.

[20] Silva Castro observó en *Montaña adentro* un "animismo antropomórfico" (190) en las descripciones de la naturaleza, el que estaría dado por la limitación visual que aquejaba a

niebla significa entender que el desafío para la mujer no es solo conquistar sus derechos, sino también repensar las formas de los cuerpos. La mujer ha conquistado su voz, y mientras conquista y cura las heridas de su cuerpo, las formas de la madre aparecen como el único refugio posible. El feminismo de la novela configura un cuerpo friccionado que participa al mismo tiempo de lo masculino y de lo femenino. Si el cuerpo de Nina ejecuta una performance que se basa en la mímesis subversiva de los rasgos tenidos socialmente como masculinos y su actuación es ante todo discursiva, el trío familiar se configurará sensorialmente y se reunirá en torno a los gestos hospitalarios que es posible identificar con el cuerpo marcado como femenino.

Las membranas que cubren los cuerpos femeninos en esta última escena son, sin embargo, perturbadoras también en otro sentido. El refugio-útero resulta paradójico: implica tanto descanso como asfixia. De ahí el estilo particularmente grávido del final, en que una "atmósfera densificada" hace parte de una "lenta insidia nocturna", de un engaño. ¿Engaño ante el repliegue que motiva la incumplida promesa moderna de emancipación femenina?[21] Resuena aquí otro asunto biográfico: la figura de la madre de Brunet, cuyo prolongado cuidado ella asumió sola, labor que acabó con la posibilidad de un viaje de desarrollo profesional y tal vez amoroso en los años veinte (cf. Viu). Es decidor que el párrafo lo enuncie directamente la voz narrativa, ahora desapegada de las conciencias de las mujeres. Parece como si, luego de sugerir aquí y allá las virtudes de la figura o de la función maternal en la novela, dicha voz diera un giro inquietante, que tiñe de ambigüedad la significación de la madre. Necesario para cobijar el lacerado cuerpo de las mujeres, la representación femenina que se atisba hacia el final reclama el reemplazo de estos gestos maternos por la sensibilidad imaginativa de Ignacia Teresa en alianza con la lucidez y fortaleza de Nina (*niña*, como lo indica su nombre, pero "niña terrible").

BIBLIOGRAFÍA

Amaro, Lorena. "Introducción. En un país de silencio: narrativa de Marta Brunet". *Obra narrativa*, tomo I. Ed. crítica Natalia Cisterna. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2014: 15-87.

Anónimo. "Marta Brunet habla para *La Nación*". *La Nación*, Buenos Aires, 14 de noviembre de 1943.

Brunet. La hipótesis es verosímil. Ahora bien, en *La mampara* ya no hay animismo antropomórfico auditivo y olfativo, sino que el lenguaje sensorial es encauzado mediante sinestesias tacto-visuales.

[21] Cisterna ("Entre el presente…") ha indicado que en *La mampara* se muestran los problemas propios de una integración incompleta de las mujeres al ámbito público.

Brito Letelier, Joaquín. "Cinco minutos con Marta Brunet". *Las Últimas Noticias*, 23 de mayo de 1947.

Brunet, Marta. "Americanismo también es obra femenina". *La Nación*, 21 de marzo de 1939: 18.

___. "El oficio de madre". *Marta Brunet. Crónicas, columnas y entrevistas*. Ed. Karim Gálvez. Santiago: La Pollera, 2019: 73-74.

___. "El romance en la poesía chilena". *La Hora*, 12 de noviembre de 1944.

___. *La mampara*. Buenos Aires: Emecé, 1946.

___. *La mampara*. *Obra completa*, tomo I. Ed crítica Natalia Cisterna. Santiago: 2014.

___. "Nada nuevo bajo el sol". *Marta Brunet. Crónicas, columnas y entrevistas*. Ed. Karim Gálvez. Santiago: La Pollera, 2019: 88-89.

___. "No hay mujer en nuestra América…". *Zig-Zag* 1938 (14 de mayo de 1942). Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2014: 605-650.

Castillo, Alejandra. *Ars disyecta. Figuras para una corpo-política*. Santiago: Palinodia, 2014.

___. "Políticas del cuidado". *Disensos feministas*. Santiago: Palinodia, 2016: 35-58.

Carvajal, Osvaldo. "La importancia del cuento en la entrada y consolidación de Marta Brunet en el campo literario chileno: del *periodo chillanejo* a *Reloj de sol* (1918-1930)". *Obra narrativa*. Ed. crítica Natalia Cisterna. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017: 845-880.

Carvajal, Osvaldo y Natalia Cisterna. "Marta Brunet: su figura íntima y pública en algunos textos desconocidos". *Hispamérica* 141 (2018): 65-75.

Cisterna, Natalia. "Entre el presente esperanzador y un futuro de desencanto: el sujeto femenino y la urbe moderna *en La mampara* de Marta Brunet". Alicia Salomone y Lorena Amaro *et al.*, *Caminos y desvíos: lecturas críticas sobre género y escritura en América Latina.* Santiago: Cuarto Propio, 2010: 149-169.

___. "La mujer doméstica, la asalariada, la mundana y la sujeto crítica en *La mampara* de Marta Brunet". *Entre la casa y la ciudad: la representación de los espacios público y privado en novelas de narradoras latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX*. Santiago: Cuarto Propio, 2016: 176-193.

Delfino, Augusto Mario. "Marta Brunet". 22 de diciembre de 1946. Biblioteca Nacional Digital de Chile. http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/colecciones/BND/00/AE/AE0006772.pdf

Freud, Sigmund. "Tres ensayos de teoría sexual". *Obras completas*, volumen VII. Buenos Aires: Amorrortu, 1992: 109-224.

González Lanuza, Eduardo. "A Marta Brunet". *Sur* 221-222 (marzo-abril 1953): 108-109.

J. N. M. "Marta Brunet entre nosotros". *Eva* (26 de noviembre de 1943): 15, 52-53.

Kirkwood, Julieta. *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*. Santiago: LOM, 2010.

Ledesma, Roberto. “Una novela de nuestra América”. *La Hora*, 28 de julio de 1946: 3.

López, Berta. *Órbita de Marta Brunet*. Concepción: Universidad de Concepción, 1997.

Melón de Díaz, Esther. *La narrativa de Marta Brunet*. Barcelona: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1975.

Queirolo, Graciela. “*Dactilógrafas y secretarias perfectas*: el proceso de feminización de los empleos administrativos (Buenos Aires, 1910-1950)”. *Historia crítica* 57 (2014): 117-137.

___. “La década de 1930 a través de los escritos feministas de Victoria Ocampo”. *Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas: 1920-1950*. Alicia Salomone, Gilda Luongo, Natalia Cisterna, Darcie Doll y Graciela Queirolo. Santiago: Cuarto Propio, 2014: 219-239.

Rojas, Manuel. “El vaso de leche”. *Cuentos completos*. Ed. crítica Ignacio Álvarez. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2021: 209-217.

Rossel, Milton. *Reencuentro con Marta Brunet*. Santiago: Ediciones Revista Atenea/ Editorial Universitaria, 1962. https://obtienearchivo.bcn.cl/obtieneimagen?id=documentos/10221.1/68024/2/272756.pdf

Silva Castro, Raúl. “Marta Brunet”. *Retratos literarios*. Santiago: Ercilla, 1932: 187-198.

Viu, Antonia. “Cartas a un editor: la correspondencia de Marta Brunet a Samuel Glusberg en la década del veinte”. *Anales de Literatura Chilena* 35 (2021): 67-81.

ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 22, diciembre 2021, número 36, 285-297
ISSN 0717-6058

EL CONJURO EN LA SOLEDAD: LOS RELATOS DE BRUJAS DE MARTA BRUNET

Natalia Cisterna Jara
Universidad de Chile
nataliacisterna@u.uchile.cl

> Lee, escribe, estudia, medita, holgazanea. Está sola, deliciosamente sola. Se va por un jardín y se detiene a contemplar la contraluz de un crepúsculo, tiene sed y en el alto taburete de una fuente de soda toma a pequeños sorbitos su vaso de refresco, la atrae un concierto y el arrobo de la música se intensifica en la soledad, la tienta un viaje y la rosa de los vientos le pertenece.
>
> "El derecho a la soledad" (1935)

El epígrafe con el que abro este artículo pertenece a un ensayo de Marta Brunet publicado en la revista *Familia,* con el seudónimo Isabel de Santillana. Si bien Brunet, por aquel entonces, no era una debutante en el mundo de las letras, estaba todavía a medio camino de concretar el grueso de su obra, que al final de sus días estaría integrada por ocho novelas, tres libros de cuentos y uno de poemas para niños, además de un conjunto todavía indeterminado de relatos breves, crónicas y ensayos. "El derecho a la soledad" es, por tanto, un escrito relativamente temprano en su trayectoria, lo que lo hace particularmente interesante si consideramos que la soledad fue un motivo recurrente en su obra ficcional. No es aventurado señalar, entonces, que para Brunet la soledad, y específicamente la soledad femenina, fue un tema de importancia, sobre el que se permitió reflexionar, incluso mucho antes de escribir relatos en los que este motivo fue central en la arquitectura ideológica de los mismos.

En su obra narrativa, Marta Brunet nos ofrece diversas representaciones de mujeres que se adueñan, con distinta suerte, de un pedazo de tiempo personal. Desde jóvenes insatisfechas, condenadas a matrimonios con hombres que las doblan en edad hasta ancianas hurañas sometidas a la autoridad patronal, prácticamente todas las protagonistas brunetianas se las arreglan para crear y conservar un universo propio, sustraído a la rutina doméstica y protegido de toda inquisición social. De este conjunto

variado de personajes me interesa analizar la experiencia de la soledad femenina en un tipo especial de sus protagonistas: las hechiceras rurales. Las brujas junto a las niñas destacan en sus relatos al hacer de sus soledades esferas fértiles en la construcción de significados. En su prólogo a la *Obra narrativa de Marta Brunet*, Lorena Amaro repara, precisamente, en esta infancia nómade e imaginativa que circula en los relatos de la autora chilena. Las niñas, observa Amaro, representan en sus ficciones "diversos estadios en la búsqueda de autonomía de la mujer creadora" (44).

Las brujas, sin embargo, se caracterizan por ser dueñas de conocimientos y libertades a las que las niñas no pueden acceder. La infancia femenina se enfrenta a un mundo adulto que obliga a refugiarse en su atiborrada imaginación. Así describe la voz narrativa la toma de conciencia de Solita[1] de las barreras sociales que buscan frenar su curiosidad: "Cuando aprendió a través de castigos [...] que existía una voluntad numeradora, se plegó exteriormente a ella, pero ya que su propia voluntad infantil no pudo condicionar su vida física, se revertió a un mundo suyo, increíblemente bello, poblado de seres y desbordante de hechos" (379).

Ya sea expulsadas de las comunidades o en un exilio autoimpuesto, al no admitir autoridad masculina ni doctrina religiosa, las brujas no están obligadas a vivir su soledad confinadas en un espacio de ensoñación. Al no verse forzadas a aparentar lo que no son, ni quieren ser, ni a rendir cuentas a mandato patriarcal alguno, las hechiceras ocupan un lugar de inusual libertad en la obra brunetiana.

En las narraciones de Marta Brunet, las leyendas de la tradición popular son una cantera de la que extrae historias, personajes y lenguajes. En sus cuentos de brujas, muchas de las fábulas y ritos descritos pertenecen a los mitos de la cultura campesina. Sin embargo, el análisis de la representación de las brujas no se agota solo en la observación de estos ejercicios de recuperación de leyendas rurales. En este sentido, sostengo que en sus relatos de brujas Marta Brunet construye imágenes transculturadas de las hechiceras, en donde las supersticiones y narraciones de origen campesino se combinan con un modelo de subjetividad que responde a una episteme moderna. A través de sus brujas, la escritora busca representar un tipo de sujeto femenino nuevo, que se desplaza sin ataduras y que concibe su soledad como una instancia fundamental en su proceso de emancipación, a partir de la cual puede desarrollar conocimientos y capacidades que posteriormente usará en el exterior. La soledad se presenta en estos textos con un sentido moderno, es decir, como una etapa dentro de un programa individual que faculta a la sujeto a participar en el mundo. Al respecto, Javier Rico

---

1 Solita es una de las protagonistas infantiles más interesantes en la obra de Brunet. La niña aparece por primera vez en la novela *Humo hacia el sur* (1945) y volverá a surgir en su libro de cuentos *Solita sola* (1963). La cita que incluyo pertenece al relato "Los niños" de este último texto.

Moreno plantea que desde el Renacimiento: “El nuevo solitario ya no será un recluso, ni un eremita, ni un penitente, ni un místico, sino una personalidad que se lanza a la aventura del mundo, contagiada del optimismo vital del Renacimiento, autosuficiente y orgullosa de su conciencia” (52).

En este punto, es inevitable pensar en el análisis al personaje de Fausto, de Goethe, que realiza Marshall Berman. El autor sostiene que Fausto percibe sus triunfos intelectuales como trampas porque hasta ese momento solo han sido conquistas que habitan en su mundo interior. El carácter moderno de Fausto radica, en gran medida, en intentar superar ese confinamiento y hacer que su *yo*, fraguado cuidadosamente en soledad, se expanda más allá de su espacio personal: “Lucha para encontrar la manera de que la abundancia de su vida interior se desborde, se exprese en el mundo exterior a través de la acción” (Berman 33). Las brujas de Brunet, convertidas en aves negras, chonchonas que atraviesan los cielos cubriendo con sus alas los poblados y sus habitantes, y sumergiéndolos en el torbellino de sus ambiciones dan forma, tal vez, a una de las imágenes más fáusticas de la literatura chilena.

LA SOLEDAD EN UN “PAÍS DE SILENCIO”

En su ensayo de 1935, con el que abría este artículo, Marta Brunet entiende la soledad como un estado fundamental en la formación del *yo*: a partir de ese espacio/tiempo propio que brinda la posibilidad de estar sin compañías, los sujetos cincelan su individualidad y se permiten valorar y disfrutar su autonomía. Celia Amorós, en su análisis a la formación del mundo privado en la sociedad moderna, identifica el valor que, en la nueva época, adquiere para los sujetos ese espacio libre de examen de la esfera social. Amorós denominará a este lugar propio como el espacio de lo *íntimo*, que en sus palabras es: “un ámbito […] sustraído a la vida social y a las miradas de todo el mundo, donde no tenemos que ponernos máscaras en cierto modo; el ámbito más personalizado, donde seríamos verdaderamente nosotros mismos” (30). De acuerdo a la autora, la mujer ha sido excluida de este ámbito liberador, por lo cual su identificación con el espacio privado ha quedado reducida a las obligaciones domésticas.

En su reflexión sobre la soledad, Marta Brunet otorga a esta experiencia cualidades similares al concepto de lo *íntimo*. En palabras de la escritora, la soledad es un derecho humano del que las mujeres han sido despojadas. Marta Brunet plantea que a la mujer se le ha negado la posibilidad de estar creativa y críticamente consigo misma. Destinada a tareas asistenciales, y a renunciar a todo anhelo de crecimiento individual, el tener un tiempo personal se presenta como una contradicción al género sexual asignado. En la cultura patriarcal, en la que la mujer se concibe como un ser para *otros*, la soledad femenina se asocia a la soltería. Es decir, a mujeres que no han podido consumar un “proceso natural” de formación de acuerdo a su sexo. En tal sentido, una mujer sola se la ha entendido como un ser incompleto. Simone de

Beauvoir señala que incluso en ciertas sociedades modernas, en donde la mujer ha alcanzado solvencia económica "necesita de una alianza en el dedo para conquistar la dignidad y la plenitud de sus derechos" (379). Así, si para los hombres la soledad es una condición que permite su desarrollo, para la mujer es el estigma de una carencia.

En los años que escribe su ensayo, Marta Brunet advierte vientos favorables para las mujeres. La era moderna ha estimulado la aparición de un nuevo tipo femenino: la mujer nueva que, gracias a un contexto menos impositivo que el de sus predecesoras, ha ido conquistando su derecho a estar: "deliciosamente sola" (75). Es por ello que en "El derecho a la soledad", Brunet se detiene en la vivencia de una mujer moderna, en el seno de una cultura urbana que tiende a relativizar los paradigmas de género sexual. Sin embargo, en la mayoría de sus textos literarios la experiencia de soledad de las mujeres no tiene lugar en espacios citadinos. Por el contrario, serán los rincones apartados en la naturaleza, las cabañas ancladas en fundos o los poblados rurales los lugares en los que gran parte de sus personajes femeninos modelan, con distintos resultados, un esquivo tiempo para sí mismos. El espacio rural en la narrativa de Brunet, marcado por los ritmos cíclicos de la naturaleza, por rutinas y destinos inmutables, opera como metáfora de una sociedad que evita el cambio y obstaculiza toda expresión de una voluntad individual.

En los mundos narrativos de Brunet, la conciencia moderna, crítica y desestabilizadora de significados predeterminados se expresa como el anuncio de una ruptura, de transformaciones venideras que pocos y pocas pueden atisbar y que se manifiesta en acciones esporádicas de desobediencia. En alguno de sus relatos esa luz subversiva encarna en los fuerinos que animan a la peonada a organizarse, a exigir mejores sueldos y condiciones laborales; son jornaleros recién llegados de los centros obreros nortinos, que no temen discutir las decisiones de la autoridad y cuya presencia en esos apartados lugares es fugaz: la muerte repentina (castigo brutal al desacato) o la temprana partida en busca de mejores oportunidades harán de ellos figuras transitorias, no determinantes en la suerte de la comunidad campesina.

A diferencia de estos personajes, las protagonistas brunetianas que experimentan la emergencia de una subjetividad incómoda con las convenciones sociales no son, salvo excepciones, figuras de paso. Atadas a los enclaves campesinos, permanecerán en esos parajes de valores inalterables pero, sin embargo, no pertenecerán a ellos. Dueñas de un deseo que dista del destino trazado, no pueden evitar sentirse ajenas al orden social y familiar. Este sentido de no pertenencia las hará construir y habitar sus propios territorios, hechos de saberes secretos, sueños y retazos de memoria. Marcadas por una extranjería invisible, su otredad para el resto pasará prácticamente inadvertida, resguardada así de todo tipo de examen y abierta descalificación: "Tenía que guardar su recuerdo, cuidar su ensueño y tan solo en un país de silencio podía hacerlo" (284), dirá la voz narrativa sobre la protagonista de "Soledad de la sangre", la que públicamente acata la decisión de sus padres de casarse con un hombre mayor,

pero íntimamente sigue manteniendo vivo el recuerdo de una pasión secreta. La experiencia de la soledad femenina se materializa, así, en habitar un "país de silencio", un lugar de significados y vivencias no comunicadas para asegurar su existencia. En este sentido, las protagonistas de Brunet comparten rasgos con muchos otros personajes femeninos que habitan las ficciones de la literatura de autoras latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX. Me refiero a protagonistas condenadas a vivir pasiones y aventuras solo en su imaginación. Lucía Guerra-Cunningham, en su estudio a la novela *La brecha* (1961) de Mercedes Valdivieso, planteará respecto a las protagonistas de autoras previas:

> Como ciudadana de segunda categoría condenada a las cuatro paredes de una casa, como ser alienado en la rutina y monotonía del hogar, su acto de subversión no es más que una incursión en lo amoroso, una sublimación en su contacto con la Naturaleza de la actividad erótica reprimida por el código moral, intentos que deben claudicar ante la fuerza poderosa de las convenciones sociales (6).

Para Lucía Guerra-Cunningham, *La brecha* rompió con este tipo representaciones de sujeto femenino, al exponer por vez primera a una protagonista cuyo deseo de autodeterminación la lleva a traspasar con éxito los límites de la casa y a renunciar a guardar sus anhelos en un ensueño inconfesable. Sin duda muchas de las heroínas brunetianas son parte de este horizonte de personajes femeninos antecesores a *La brecha*, pero sería un error pensar que su pluma dio lugar a un paisaje homogéneo de protagonistas. No todas la mujeres de sus ficciones terminan resignadas a vivir en un "país de silencio" y de aquellas que lo hacen, no todas lo habitan de igual manera. De las que rechazan ese "país de silencio", las brujas ocupan un lugar particular. Las luciferinas mujeres, ancianas hoscas y astutas, conocen los lenguajes ocultos de la naturaleza, rechazan el contacto humano y también encerrar sus deseos en una burbuja romántica. La soledad no es para ellas un museo repleto de sueños y recuerdos, sino más bien un espacio protegido en el que tienen lugar los ritos que dan forma a sus diversas estrategias de intervención en el espacio exterior.

LA MORADA DE LA BRUJA: ESPACIO DE OTREDADES Y CREACIÓN

En los relatos de Brunet no son inusuales la presencia de curanderas y yerbateras. Sin embargo, hasta ahora, se conocen solo cuatro cuentos de su pluma cuyas protagonistas son explícitamente hechiceras[2]. Estos relatos son "Ave negra" (1926),

[2] Dejo fuera de este grupo los cuentos "Don Cosme de la Bariega" (1930) y "Demonios sueltos en tierras de Ñuble" (1935), en los que si bien aparecen personajes femeninos que ejercen la hechicería, no alcanzan a ser caracterizados en detalle y a constituirse en el centro

“La Chonchona” (1929), “Ojo feroz” (1934) y “La Machi de Hualqui” (1963). Uno de los rasgos comunes en estos cuentos es la caracterización del hábitat de la bruja como un lugar al que solo se puede acceder desviándose de las rutas conocidas. En “La Chonchona”, se describe el trayecto que lleva a la casa de la hechicera como una ruta dificultosa. Flanqueado por picas y oscurecido por el follaje de los árboles, el camino a la casa de la anciana acaba en una pobre construcción, cuya puerta está férreamente cerrada al avance de los curiosos (679). Situados en los rincones más apartados de la naturaleza, protegidos por el espesor de la vegetación, quebradas, ríos caudalosos y/o montañas insalvables, los refugios de las brujas son siempre rincones o edificaciones ocultas e impenetrables[3]. En “Ave negra”, el hogar de la bruja está en un lugar perdido en medio de una región montañosa poblada por pocos campesinos. Al inicio del relato, una larga descripción nos sumerge en la senda que lleva a los confines de la provincia: “Llevábamos toda la mañana y toda la tarde metidos en unos angostos desfiladeros, por los cuales debíamos marchar de uno en fondo, vigilando atentamente el paso precavido de la cabalgadura” (482). Sin embargo, en estos cuentos, el aislamiento de todo contacto social no significa el abandono absoluto de sus moradoras. En los márgenes de los territorios, la bruja vive comunicándose con un universo más vasto y diverso que el que habita en las comunidades pueblerinas. Javier Rico Moreno, al analizar la figura de la bruja, en el libro de Jules Michelet, plantea que ésta no es una figura que esté totalmente incomunicada: “Su situación no es la del sufrimiento o la nostalgia, ni la del completo silencio; es cierto que no tiene cerca ningún ser humano para hablar o intercambiar miradas, pero a cambio cuenta con interlocutores que pertenecen a otro reino, el de la naturaleza” (37).

En uno de los pasajes de “La Machi de Hualqui”, la protagonista observa como la bruja habla con las ranas: “Era un diálogo extraño, sentadas una frente a otra, en una actitud que las hacía semejantes” (514). Paradojalmente, en el cuento, la que está más abandonada no es la hechicera, sino la muchacha. En el relato no se menciona que tenga amigas o un círculo social íntimo que la acoja y con el que compartir sus pesares, como tampoco se entregan indicios de que posea otro proyecto personal más allá de un sueño ya roto de vida en pareja. La joven vive una soledad

---

de los relatos a pesar de que sus acciones serán determinantes en las tramas, a diferencia de las cuatro narraciones mencionadas arriba.

3 En su crónica “Una bruja” (1929), Marta Brunet describe una visita que hizo junto a unos amigos a una adivina en la ciudad. Es interesante advertir cómo en este breve relato, la escritora usa un tipo de representación similar al que se observa en sus cuentos de brujas cuando se refiere al trayecto que tuvo que realizar para llegar a la casa de la pitonisa. Al igual que en estos cuentos, la llegada a la casa de la adivina se transforma en un viaje por una suerte de laberinto, esta vez no construido de montañas y bosques, sino de edificios, casas y enrevesadas calles con direcciones difíciles de descifrar.

sufriente, la que se profundiza con la ausencia del varón. En cambio, la soledad de la Machi de Hualqui no se percibe como un vacío. Dueña de sí misma, la ausencia del varón no se le presenta como una carencia sino como una oportunidad de una vida sin amarres.

En los relatos de Brunet, aquellas/os que traspasan las puertas del refugio de la hechicera, atraviesan también un portal que les lleva a enfrentar los límites de su conciencia. Entrar al hogar de la bruja es entrar a un orden simbólico distinto: el mundo del revés que la tradición cultural europea consigna en leyendas e iconografías desde la Edad Media (Federici 288). Esta inversión de los significados radica, en gran medida, en la subversión de las jerarquías de género sexual que representa la bruja. En el mundo de la hechicera, una mujer puede ejercer control no solo sobre las fuerzas de la naturaleza, sino también sobre las voluntades y los cuerpos del resto de los seres humanos. Es por ello que cuando las protagonistas se acercan a la guarida de la bruja sienten una fuerza que las arrastra y anula su capacidad de resistencia. En el cuento “La Chonchona”, el inicio del recorrido que lleva a las jóvenes a encontrarse con la hechicera se describe como un descenso: “tomándose sólidamente del brazo, y con el mismo impulso echaron a correr, empujadas cada vez más por el declive que parecía hacerlas resbalar sobre la cinta pardusca del camino. Reían las tres, locas de movimiento, embriagadas de juventud” (678). En este deslizamiento los cuerpos de las campesinas son empujados por un impulso que no pueden, y no quieren, controlar. En “La Machi de Hualqui”, la joven queda hipnotizada por la figura de la esquelética anciana mientras hace sus rituales. Atrapada por esta extraña mujer acabará presa en un universo de sortilegios: “Porque en el fondo, con los restos de su voluntad quería dar los pocos pasos que la sacarían de allí y los otros que la llevarían hasta el caballo para huir lejos de aquello. Había que huir, sí, había que huir, quería huir, pero no podía” (518).

El refugio de la hechicera expulsa las miradas curiosas, pero al mismo tiempo las atrae. Las protagonistas que se acercan quedan presas de sentimientos encontrados, desean escapar y, al mismo tiempo, quedarse para siempre en ese vórtice. “Huimos de aquello que buscamos” (125) dirá Octavio Paz en *El arco y la lira,* al referirse a la experiencia de la otredad como un precipitarse a una zona extraña, el salto a “la otra orilla” que finalmente es un salto a una parte desconocida del propio *yo*: “Los estados de extrañeza y reconocimiento, de repulsión y fascinación, de separación y reunión con lo Otro, son también estados de soledad y comunión con nosotros mismos” (Paz 134). Ingresar a los dominios de la bruja significa penetrar en el reino de la otredad. Se abre en ese momento un rito de pasaje que lleva a las protagonistas a vivir el despojo de los signos culturales que las han constituido para descubrir a esa *otra* que habita en ellas:

> Tenía la impresión de estar viviendo dos verdades, dos vidas paralelas: La suya habitual en la placidez de la casa, entre los suyos burgueses, realizando

> los gestos de siempre y diciendo las palabras de cada minuto, y otra vida que había empezado allá en la casa de piedra de la Machi, una vida dependiente de un alma de pavura, llena de sobresaltos, inquieta de presagios, agobiada por no sabía qué remordimientos" ("La Machi de Hualqui (520).

Entre rocosas montañas, quebradas y copiosa vegetación, la bruja elabora complejos conjuros. De todas sus habilidades se destaca su capacidad para afectar para siempre los destinos de las/os otras/os. En efecto, las brujas brunetianas se caracterizan por ser virtuosas hiladoras de tramas. Con sus ritos se inmiscuyen en las vidas de las y los protagonistas, arreglando encuentros y desencuentros, apresurando la muerte, alterando la salud y construyendo nuevas formas de relaciones entre ellas y ellos. La imagen de un tejido de choapino, en un rincón de la casa de la bruja, en "La Machi de Hualqui", simboliza el meticuloso proceso de urdir los variados hilos que conforman las existencias de aquellas y aquellos que se cruzan en su camino, dando lugar a una trama heterogénea, de la que no están excluidos seres y elementos que pueblan el variado mundo vegetal y animal que la rodea. De su intervención surgirán nuevas formas de vidas, identidades e historias. Es así como la joven, en "La Machi de Hualqui", dejará de ser una ilusa enamorada para convertirse en una aprendiz de bruja; en "Ave negra", la mujer pasará de ser una madre ilusionada a estar resignada a cuidar a una hija enferma; en "La Chonchona", la recién casada despreocupada y vital, sufrirá la petrificación de su cuerpo; y en "Ojo feroz", la hija de la hechicera verá como su proyecto de matrimonio se deshace por voluntad de su madre.

En cuanto armadora de historias, la bruja metaforiza el rol de la autora. Al igual que la hechicera, que a partir de conjuros teje las vidas de las/os protagonistas, la autora construye y organiza en sus ficciones las existencias de sus personajes. No deja de ser interesante como en una entrevista de 1958, para la *Revista Ercilla*, ante la pregunta de qué habría sido ella en la Edad Media, Marta Brunet conteste, sin dudar: "Bruja". Para la autora la escritura y la magia tienen mucho en común y así lo deja en evidencia en distintos ensayos y entrevistas, en donde asocia su proceso creativo a fuerzas que escapan a su voluntad[4]. En su conferencia de 1958, "Experiencias de mi vida literaria", describe de este modo la construcción de sus personajes: "No los creo

---

[4] Es importante señalar que estas reflexiones de Marta Brunet sobre su escritura literaria distan de lo que se puede observar en una lectura atenta a las diversas ediciones de sus escritos. Marta Brunet lejos de elaborar espontáneamente sus textos, los corrigió en más de una ocasión. Esto también se observa en el único manuscrito que se conserva de su obra, su novela *Montaña adentro* (1923), en la que se distinguen distintas correcciones. Para observar este proceso de definición de un proyecto estético en la obra de Brunet, recomiendo revisar el estudio de Osvaldo Carvajal: "La importancia del cuento en la entrada y consolidación de Marta Brunet en el campo literario chileno".

yo, pensándolos hasta en sus mínimos detalles […] No. Ellos aparecieron súbitamente al borde del duermevela, en esa indecisa región donde mora una humanidad que necesita de mí para hacerse presente" (262). De acuerdo a Brunet, la creación literaria es el producto –al menos en su caso- de un proceso en el que ella opera como un instrumento de expresión de un mundo repleto de seres que existen antes de su intervención. Sin embargo, su presencia no es totalmente pasiva. La autora se encarga a través de su escritura de plasmar y dar vida a ese caos que brota en su mente o alrededor de ella. Al igual que una bruja, la autora establece una comunicación con un universo oculto y ajeno a la comprensión humana, cuyas fuerzas busca controlar y conducir. Y si bien en su conferencia de 1958, reconoce que esas fuerzas terminan mandatándola, Brunet deja entrever cierta tensión existente entre ese alborotado mundo que la desborda, y busca imponer sus términos sobre ella, y su necesidad de modularlo.

RITOS PARA UNA AUTODETERMINACIÓN FEMENINA

Solitarias, rodeadas de energías y signos de otro universo que buscan descifrar y organizar, la escritora y la bruja comparten un destino como traductoras de lo oculto. Pero al mismo tiempo, Brunet se encarga de establecer reveladoras diferencias entre ambas. En efecto, la bruja no se resigna a ser un simple medio de expresión de fuerzas ajenas. A ella la impulsa una irrefrenable necesidad de intervenir y alterar el orden que rige a seres y cosas, lo que la lleva a desplegar una energía transformadora que tendrá un impacto significativo en el mundo natural y social. Las brujas brunetianas en su infinita capacidad de modificar todo lo que las rodea, se distancian del rol reproductor que se le asigna a la mujer en la sociedad patriarcal y que, a su vez, la excluye de las llamadas tareas productivas. Con ello impugnan el orden simbólico que define lo femenino como una expresión de la naturaleza, cuyo fin es conservar y repetir la vida, pero en ningún caso transformarla (De Beauvoir 65).

La transgresión de la bruja, al modelo femenino de pasividad reproductiva, también tendrá consecuencias en la formación sexo género de otras mujeres. Las protagonistas de "La Machi de Hualqui" y de "Ojo feroz" no volverán a sus vidas previas después de ser objeto de los conjuros de las hechiceras. Los roles de género, que las destinaban a ser esposas silentes bajo la tutela de un varón, se trastocan de manera abrupta e irrevocable. La joven, de "La Machi de Hualqui", carente de cordura dejará de ser candidata para una vida matrimonial. Asumiendo nuevas fuerzas, vagará por la casa familiar y sus alrededores con "claras pupilas visionarias" (521), transformada como una bruja en ciernes. La mujer de "Ojo feroz" pasa a ser la tutora del marido no vidente. El otrora conquistador, insensible a los sufrimientos de su esposa, queda reducido a un infante, totalmente dependiente de las decisiones de ésta.

Al impedir matrimonios, interrumpir embarazos, dar a las mujeres habilidades desconocidas y/o un poder inesperado en su núcleo doméstico, las brujas de Brunet

interrumpen el proceso de *desposesión* sexo género. En sus diálogos sobre los alcances políticos de esta categoría, Judith Butler y Athena Athanasiou definen la *desposesión* como los distintos mecanismos simbólicos, políticos y económicos que despojan a las y los sujetos de toda autoridad sobre sus cuerpos, historias, territorios y posesiones materiales. En un sistema sexo género patriarcal, la desposesión de la mujer tiene lugar con la instrumentalización de su cuerpo con fines reproductivos y su sometimiento a actividades exclusivamente relacionadas con la mantención del espacio doméstico.

En su estudio a la persecución de las brujas ocurrida en Europa y América en los siglos XVI y XVII, Silvia Federici señala que la intensificación de los asesinatos masivos de mujeres acusadas de hechicería, coincide con el desarrollo del capitalismo, época en la que se implementa una serie de medidas punitivas contra las mujeres destinadas a regular la procreación, y con ello "quebrar el control que habían ejercido sobre sus cuerpos y su reproducción" (158). Las llamadas brujas, que eran sanadoras y yerbateras, al cumplir roles de partera y realizar abortos se consideraron enemigas de un sistema sexo género que concibe el cuerpo femenino como un instrumento de la reproducción del trabajo. Las brujas daban la posibilidad a las mujeres de decidir sus embarazos y regular sus ciclos reproductivos, otorgándoles con esto una autonomía que amenazaba a un orden social cuyas relaciones de reproducción se sostienen en la sujeción de la mujer y, específicamente, en la explotación de sus capacidades de procreación y crianza.

Este rol disociador del mandato patriarcal moderno está tras las maquinaciones de las brujas brunetianas, las que siempre estarán dirigidas a mujeres jóvenes en edad de engendrar. Son las recién casadas o que están en una etapa de contraer matrimonio, quienes verán transformadas radicalmente sus vidas. En el cuento "La Chonchona", la antagonista de la bruja será la única joven casada del grupo de mujeres que invade sus predios. Ambas representan modelos de género sexual opuestos. Clara Luz vive un matrimonio convencional y se preocupa de cumplir con sus deberes de esposa. Desde su nombre, Clara Luz encarna una identidad que no admite juegos ambiguos y confusos. La bruja, en cambio, solitaria y libre de todo gobierno masculino, no habita en esa zona luminosa y de sentidos unívocos de su antagonista. La oscuridad y la inversión de los valores constituyen su reino. Clara Luz también se diferenciará de sus amigas. Su estatus de mujer casada le otorga un lugar de autoridad frente a las más jóvenes, asumiendo un rol regulador del alboroto adolescente de las solteras:

> Estaban las tres sentadas muy juntas en una gran piedra lisa, cuyo reborde se alzaba en el talud del puente, y sus risas provenían de que Chumita les pasaba por el cuello desnudo la suavidad de una espiga de avena vana […] Protestaban, pero el estremecimiento cosquilloso que el roce les producía las mantenía quietas en espera de que la espiga volviera a darles ese pequeño placer levemente voluptuoso […]

—Está el sol bien alto ya —dijo Clara Luz—; debe faltar poco para las doce. Güeno sería que juéramos andando (679-680).

Marta Brunet despliega una escena en la que el deseo erótico fluye libre y desprejuiciadamente, poniendo en el centro de esta descripción del grupo de amigas, el despertar sexual sin ataduras de la adolescencia. Clara Luz, que interrumpe el juego sensual de sus pares para atender a su marido, se contrapone a las jóvenes solteras y a la bruja. Mientras la primera representa la sexualidad femenina sujeta a las lógicas reproductivas, las otras simbolizan un deseo no normado aún a las reglas del sistema sexo género patriarcal, ni sujeto a una concepción capitalista de la producción y reproducción social.

La bruja maldecirá a Clara Luz después de que esta la humille. Sus manos se irán petrificando y deformando, dejando atrás la belleza y el vigor juvenil que caracterizaban a la joven casada. La intervención violenta del marido de Clara Luz logra romper el hechizo y recuperar, así, a su esposa. El cuerpo sano de la mujer estará nuevamente en condiciones para procrear y retomar una vida matrimonial. El hombre restituye el orden previo a los conjuros de la anciana, pero además recompone un modelo femenino signado por la obediencia y la actitud piadosa. La imagen final de la protagonista, poniendo agua bendita en una cruz, proyecta la figura de una mujer no solo devota, sino también carente de todo comportamiento arrogante impropio de una mujer pasiva y temerosa ante lo desconocido. En el pasado quedarán, también, las adolescentes que entre risas, juegos y paseos azarosos por el campo vivían su despertar sexual. Al nivel de la diégesis, la muerte de la bruja es el fin del padecimiento de Clara Luz. Sin embargo, en la organización política del texto, su muerte cobra otro sentido: es el reinicio de la *desposesión* de las mujeres, el que había sido interrumpido por los conjuros de la hechicera.

CONCLUSIÓN

Los relatos de brujas de Marta Brunet se publicaron en un Chile en el que las mujeres no tenían derechos políticos ni civiles[5]. Si bien, por aquellos años, las mujeres organizadas en sindicatos y distintos conglomerados hacían sentir su presencia demandando mayor igualdad, carecían de una articulación política más amplia para empujar y consolidar cambios importantes. El MEMCH se fundaría pocos años más tarde, en 1935. En definitiva, la fase de maduración política de los movimientos de mujeres

---

5 De las cuatro narraciones de brujas, “La Machi de Hualqui” es la única que desconocemos su fecha exacta de escritura. Tanto el lenguaje como la estructura diegética, semejante a “Ojo feroz”, me llevan a conjeturar que el cuento se pudo haber redactado en los mismos años que los otros tres relatos.

estaba en una etapa liminar, del periodo denominado por Julieta Kirkwood como el "ascenso" (1931-1949), que concluirá con la obtención del voto para la mujer. Me parece importante tener en cuenta este momento auroral del movimiento feminista al analizar los cuentos de brujas de Marta Brunet. En esa hechicera dueña de sí, desafiante a los paradigmas de género sexual, que se resiste a habitar en un "país de silencio", no solo se puede reconocer la emergencia de una sujeto autónoma, que hace de su esfera íntima un espacio político que le permite ingresar a un mundo público vetado para las mujeres, sino también el carácter excepcional de esta definición del yo femenino. En el seno de una sociedad patriarcal, que parece inmutable a los cambios democratizadores, y en donde los movimientos de mujeres estaban en una fase inicial de su ascenso, la mujer con capacidad de autodeterminación y renuente a seguir los paradigmas de una sociedad patriarcal, aparecía como una anomalía, una figura aún extravagante dentro de un paisaje femenino dominado por el modelo femenino de las Clara Luz.

BIBLIOGRAFÍA

Amaro, Lorena. "'En un país de silencio': Narrativa de Marta Brunet". *Marta Brunet. Obra narrativa. Cuentos.* Tomo II. Ed. crítica de Natalia Cisterna. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.

Amorós, Celia. *Participación, cultura política y Estado.* Buenos Aires: Editorial de la Flor, 1990.

Athanasiou, Athena y Judith Butler. *Desposesión: lo performativo en lo político*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2020.

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad.* México: Siglo XXI, 1991.

Brunet, Marta. "Ave negra". *Obra narrativa. Cuentos.* Tomo II. Ed. crítica de Natalia Cisterna. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.

___. "El derecho a la soledad". *Marta Brunet. Crónicas, columnas y entrevistas*. Santiago de Chile: La Pollera, 2019.

___. Entrevista de Darío Carmona. "Prefiero vivir a durar. Debía suprimirse el Premio Nacional". *Revista Ercilla*, 2 de julio, 1958.

___. "Experiencias de mi vida literaria (Fragmento de una conferencia)". *Atenea* 380-381 (1958): 262-265.

___. "La Chonchona". *Obra narrativa. Cuentos.* Tomo II. Ed. crítica de Natalia Cisterna. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.

___. "La Machi de Hualqui". *Obra narrativa. Cuentos.* Tomo II. Ed. crítica de Natalia Cisterna. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.

___. "Ojo feroz". *Obra narrativa. Cuentos.* Tomo II. Ed. crítica de Natalia Cisterna. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.

___. “Soledad de la sangre”. *Obra narrativa. Cuentos.* Tomo II. Ed. crítica de Natalia Cisterna. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.

___. “Una bruja”. *El Sur*, 15 de diciembre de 1929.

Carvajal, Osvaldo. “La importancia del cuento en la entrada y consolidación de Marta Brunet en el campo literario chileno: del *periodo chillanejo* a *Reloj de sol* (1918-1930)”. *Obra narrativa. Cuentos*. Tomo II. Ed. crítica de Natalia Cisterna. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.

De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Limón ediciones, 2016.

Guerra-Cunningham, Lucía. “Feminismo y subversión en *La brecha* de Mercedes Valdivieso”. *Literatura chilena. Creación y crítica.* Los Ángeles, California: Ediciones La Frontera, 1982.

Kirkwood, Julieta. *Ser política en Chile*. Santiago: LOM, 2011.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: F.C.E, 1979.

Rico Moreno, Javier. “Hacia una historia de la soledad”. *Historia y Grafía, Universidad Iberoamericana* 42 (2014): 35-63.

ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 22, diciembre 2021, número 36, 299-327
ISSN 0717-6058

TRAYECTORIAS EDITORIALES: DEVENIRES DE *BESTIA DAÑINA* (1926)

Osvaldo Carvajal
Universidad Andrés Bello
osvaldo.carvajal@unab.cl

Antonia Viu
Universidad Adolfo Ibáñez
antonia.viu@uai.cl

SOBRE LA NOVELA

Bestia dañina (1926) fue la segunda novela publicada por Brunet. Tras la aparición de *Montaña adentro* (1923), a los 17 textos que había publicado en *El Día* y *El Sur* durante su periodo chillanejo, se fueron sumando, cada vez con más frecuencia, cuentos publicados en distintos medios de la capital.[1] Durante ese lapso de dos años (recordemos que *Montaña adentro* apareció la quincena de diciembre de 1923), ninguna otra novela de la autora vio la luz. Sí se publicaron en formato libro, el 1° de agosto de 1926, dos de sus cuentos en el n°15 de *Lectura selecta*. *Revista quincenal de novelas cortas*, proyecto del editor argentino José Gallay que en cada número traía la obra del algún autor o autora nacional. En el caso de Brunet, aparecieron los cuentos “Don Florisondo y “Doña Santitos”.[2] En el elogioso prólogo, Manuel Vega, crítico de *El Diario Ilustrado*, se refiere a Brunet como “la autora de ‘*Montaña adentro*’ y de ‘*Bestia dañina*’”. Esto es curioso pues, según el colofón del libro, este se terminó de imprimir recién el 30 de agosto de 1926. Y es que *Bestia dañina* tuvo un largo recorrido para llegar a las estanterías de Nascimento: su manuscrito viajó, ida y vuelta, a Buenos Aires, para ser publicado allá y estuvo a punto de tener otro título. A continuación, se

[1] En *Zig-Zag*, cinco entre junio de 1925 y enero de 1926; en *La Nación*, 10 entre abril y agosto de 1926.

[2] Este último no se anuncia en la portada, pero viene a continuación del primero. Ambas narraciones serían incluidas por la autora en su primera compilación de cuentos, *Reloj de sol* (1930).

presenta el proceso de gestación de la novela tanto desde una perspectiva íntima, que se reconstruye a partir de las cartas enviadas por Brunet a Glusberg, como desde la perspectiva pública, que se observa en un nuevo proceso de publicidad que se lleva a cabo entre el diario *La Nación*, sus críticos y la casa editorial Nascimento.

En la carta del 6 de septiembre de 1925, Brunet le comenta a Samuel Glusberg que ya tiene el título para una obra que anteriormente había prometido enviarle para ser publicada por su editorial, Babel, en Buenos Aires. Se trata de *Bestia dañina* que, de acuerdo a lo solicitado por Glusberg debía tener entre 150 y 200 páginas para ser publicable. Sin embargo, por culpa de lo que la autora llama "pereza", el proceso de escritura se va haciendo más y más lento y los plazos de entrega se van alargando. Es recién en enero de 1926 que Brunet declara la obra terminada, sin embargo, se niega a enviarla hasta estar más convencida. Esas dudas no sólo tenían que ver con cuestiones internas de la novela, sino incluso con cuestiones de forma como el título: el 26 de abril, Brunet le envía a Glusberg la novela advirtiéndole que ha decidido cambiarle el nombre por el del que cree es su verdadero protagonista: Don Santos Flores. Curiosamente, casi un mes antes, el 4 de abril de 1926 apareció en *La Nación*, de Santiago, el siguiente anuncio: "Marta Brunet va a publicar en la editorial Babel de Buenos Aires una novela titulada *Don Santos Flores*. Está ya en prensa". Se trata del debut de la nueva sección Hojeando libros y revistas, ubicada en la misma página de la crónica literaria de Alone, pero firmada por Leon Roch, seudónimo del periodista Aníbal Jara. Allí, no solo aparecerá este apócrifo anuncio de publicación, sino que también, una vez que la novela efectivamente sea publicada en Chile, se la anunciará y se generarán expectativas respecto de su calidad.

Volviendo al plano íntimo, a través de una carta del 20 de mayo de 1926, nos enteramos de que, tras ver la obra, el editor argentino decidió no publicarla; muy probablemente, por su extensión. Esto se desprende del hecho de que Brunet manifiesta que le añadirá unos cuantos cuentos a continuación para que sea publicada en un volumen por la editorial Calpe. Allí también señala que repondrá el nombre original de la obra, considerando el consejo que le diera Glusberg. Posteriormente, el 5 de junio la autora presiona al editor para que le mande de vuelta el manuscrito ya que, supuestamente, le urgía enviarla a España para que comenzara el proceso de edición en manos de Calpe.

Finalmente, el 7 de agosto, la autora informa que será Nascimento quien publique *Bestia dañina* y que a Calpe le daría una colección de cuentos titulada *Tierra bravía*. Esta será otra de las obras anunciadas, pero jamás publicadas en los términos en que fue prometida. Lo que sí apareció es el cuento "Tierra bravía", el 9 de enero de 1927, como obra ganadora del concurso de cuentos de *El Mercurio*.[3]

[3] Brunet lo sometió al concurso bajo el seudónimo Bonzo.

No es descabellado pensar que esa colección de cuentos a la que hacía alusión la autora en esta última carta es una primera versión de *Reloj de sol* (1930). Esto, considerando que los relatos que allí se incluyen fueron escritos entre marzo de 1920 y septiembre de 1929; es más, en ese momento, agosto de 1926, 9 de los 14 textos que conforman el libro ya habían sido publicados y, coincidentemente, se trata de relatos enmarcados en un ámbito rural, lo que justificaría el título *Tierra bravía*. Pero, como se ha dicho, al igual que el prometido *Mosaico*, jamás hubo un libro de la autora con ese nombre.

SOBRE LA EDICIÓN

Además de la actualización ortográfica a nivel acentual y literal, la principal intervención que se ha hecho a los textos tiene que ver con agregarles la fecha. En el mejor de los casos, en los manuscritos tan solo se señalaba día y mes; en el peor, solamente el mes. Por ello, el proceso de datación tuvo que basarse, además de los rangos asignados por el equipo del CeDinCi, en el contenido de las cartas y el contraste con las fuentes documentales mencionadas. Fue de esa manera que llegamos a la conclusión y revelación de que Brunet no llegó a vivir a Santiago hasta febrero de 1926 y no en 1925 como todos sus perfiles biográficos indican.

A su vez, hemos puesto notas que ofrecen información de contexto, referencias de los personajes del mundo cultural nombrados e, incluso, algunas palabras del registro chileno que podrían hacer oscura la lectura a quien no las conozca.

Cartas a un editor[4]

31 de julio de 1925

He estado con *grippe*, mi amigo. Por eso ha sido la demora en contestarle.

No me decido a publicar *Montaña adentro* con otras novelas cortas. Prefiero dejarla agotada. Pero, en cambio, puedo mandarle una novela larga que dará probablemente las doscientas páginas que usted desea. Estoy escribiéndola y

[4] Agradecemos al CeDInCI el acceso a las cartas en el Archivo Glusberg, así como la digitalización de las imágenes de las mismas que hemos incorporado en la sección documentos. Agradecemos asimismo a Memoria Chilena la digitalización del material de prensa nacional que incluimos en esa misma sección. Para una interpretación del intercambio epistolar completo entre Brunet y Glusberg ver el artículo de Viu "Cartas a un editor: la correspondencia de Marta Brunet a Samuel Glusberg en la década del veinte", en *Anales de Literatura Chilena*; Santiago N.º 35, (Jun 2021): 67-81.

espero tenerla terminada a fin de agosto. Entonces podría mandársela para ver si le gusta, ¡¿qué le parece?!

Ayer vi recitar a Berta Singerman[5] una poesía de Nalé Roxlo que me pareció una pura y simple maravilla. ¡Sabe usted que escribo impresiones de lecturas! En *La Nación* de Santiago, reemplazo muchas veces a Alone[6], el crítico literario, y otras veces escribimos juntos. También publico en *El Sur*, de Concepción y varias de estas crónicas literarias han sido consagradas a libros de *Babel*. Hace poco escribí sobre los *Cuentos de amor, de locura y de muerte* [1917] de Horacio Quiroga y antes había hablado de los *Poemas medievales* [1924] de Manuel Lugones[7], del *Romero alucinado* [1923] de González Martínez y de las *Horas doradas* [1922] de Leopoldo Lugones. Tanto me gustó la poesía de Nalé Roxlo que esta mañana escribí a Calpe pidiéndole *El grillo* [1923] y además el último libro de Alfonsina[8]. Pienso escribir sobre los dos. Por todo esto, le decía que *Babel* y yo éramos viejos amigos. Y espero que con el tiempo Samuel Glusberg y yo seamos viejos y buenos amigos.

Cordialmente,

Marta Brunet

6 de septiembre de 1925

Mi amigo:

Hace más de un mes que estamos jugando en casa al gran […][9] con la *grippe*. La tuvo mi madre, la tuve yo, la tuvo mi padre, la tuvo la mucama, la tuvo la cocinera, la tuvo el mozo. Solo queda el gato por tenerla… y este gran personaje anda hoy tan decaído, que si no es por efecto de aventuras agosteñas, seguramente es porque "la tiene". Y yo que proyectaba trabajar de firme en este mes pasado, solo he hecho tomar o dar tisanas con fenalginas.

---

5 Berta Singerman (1901-1998), actriz y declamadora ruso-argentina que fue una importante figura del ambiente artístico hispanoamericano, estuvo de gira en Chile en 1925. El 27 de junio en *La Nación*, apareció el artículo "Berta Singerman ofrecerá esta tarde su último recital en El Comedia". Al otro día partiría la artista rumbo al sur del país, para presentarse en sus principales ciudades. En Concepción se presentó el 1 de agosto, según lo registra el periódico *El Sur*. Allí se señala como uno de los poemas declamados "Noche buena", del poeta argentino Conrado Nalé Roxlo.

6 Esto pasó los domingos 17, 14 y 31 de mayo de 1925.

7 Esta crónica se publicó en *El Sur* el 14 de noviembre de 1926.

8 Probablemente, se refiere a *Ocre* (1925).

9 Ilegible en el original.

Su libro me gustó mucho, mucho. "Mate amargo" y "La princesa Sábado" son dos pequeñas obras maestras.[10] Ya le diré mi admiración por detalle en una crónica. También me gustó el libro de Conrado[11], aunque ese constante negar valores canse a la larga y haga temer una actitud prefijada. Es el grande escollo de los libros hechos con artículos periodísticos: la monotonía. Aunque no solo es escollo de esas recolecciones: lo es también de los libros de cuentos. En el suyo está evitado, que la vida judía es savia en sus páginas y esa multiplicidad —sin exceso— coge el interés con garra poderosa que no suelta.

Buscando entre mis papeles por ver si casualmente encontraba alguna de las crónicas que me pide, di solo con la que habla de los *Poemas Medievales,* la cual le incluyo. Es cuanto tengo de lo publicado, que de común no guardo borradores ni recortes de diarios.

¿¡Quiere hacerme un favor!? Pregúntele a Arturo Cancela[12] si me publicaría en el suplemento literario de *La Nación* algunos cuentos largos. Son cuentos de diez a doce páginas tamaño *block*, escritas a máquina con el entrelineador número uno. Para revistas resultan demasiado largos. En el suplemento estarían bien. Pero de publicarlos, me los pagan. No hay cosa que me disguste más que el publicarse cualquier trabajo y no pagarme. Me hace el efecto de haberme dejado volar tontamente y me lleno de humillación y de fastidio.

Ya le tengo título al libro que le mandaré: *Bestia dañina*. ¿Le gusta? Lo peor es que mi familia —muy distinguida, muy conservadora, muy insoportable— gritará con más fuerza aún que cuando publiqué *Montaña adentro,* diciendo que es obra "impropia de una niña". Como si quien escribe tuviera sexo y estado. En fin: que griten. A Dios gracias todos tienen buenos pulmones.
Hasta luego, amigo Samuel.

Marta

25 de septiembre de 1925

Amigo:

---

[10] Se refiere a dos cuentos aparecidos en el libro de Glusberg *La levita gris* (1924).

[11] Probablemente, se refiere al poemario *El grillo* (1923), del argentino Conrado Nalé Roxlo (1898-1971), ganador del primer lugar del premio de poesía de revista *Babel* y publicado por la editorial homónima.

[12] Arturo Cancela (1892-1957) era en ese entonces el director del suplemento literario de *La Nación,* de Buenos Aires, periódico en que trabajó por alrededor de 30 años.

En esos recortes que Gabriela[13] le mandó a [Horacio] Quiroga hay solo una frase mía, que debe estar entre comillas. Lo demás es de Alone. Ha de saber usted que a raíz de publicarse *Montaña adentro* y de conocernos en Santiago, Alone y yo formamos una sociedad literaria: desde acá le mandaba impresiones de lecturas que aparecían en la crónica como cartas de una desconocida. Andando el tiempo nuestra sociedad casi se transformó en conyugal. Al borde de esta tontería, decidimos retroceder al primer pacto y así seguimos en grande amistad. En licencias de Alone lo he reemplazado, firmando entonces la crónica; pero, de común, mis pequeños trabajos van entre los suyos sin otra diferencia que llevar comillas. Acá todos lo saben. Lo extraño es que Gabriela me haya adjudicado a más de la primera reseña íntegra, la propiedad de la carta que ella le escribió a Alone y la súplica de este. Es curioso, ¿verdad?

Estoy muy holgazana, mi amigo. No escribo. No leo. *Bestia dañina* está encerrada en un cajón del escritorio. Un paquete de libros espera ser abierto. Me paso los días hecha un ovillo en un sillón, oyendo llover y ensoñando. No sé de dónde me vendrá el sacudón que me saque de este marasmo.

No tengo ningún retrato. Pero haré que Fernando Meza —un dibujante que está aquí de paso— me tome un apunte. Será un retrato para usted, exclusivamente. No lo publique. No me gusta. Ni anuncie el libro. Puede que mi ataque de holganza sea largo… Puede que pase, termine el libro y el libro a usted le disguste…

Le escribí a Juan Alonso[14] preguntándole si me pagarían los trabajos publicados y solo obtuve la callada por respuesta. Si tiene usted ocasión de hablar con Alonso averigüe el porqué de este silencio.

Muy cordialmente,

Marta

[13] Se refiere a Gabriela Mistral (1889-1957), quien siguió y apoyó desde muy temprano la trayectoria de Brunet. Fundamental es, en este sentido, el elogioso recado “Sobre Marta Brunet”, fechado en París en junio de 1928 y publicado en *El Mercurio* el 8 de julio del mismo año.

[14] Juan Carlos Alonso (1886-1945) fue un dibujante y pintor gallego-argentino que dirigió las revistas *Caras y Caretas* y *Plus Ultra*.

9 de noviembre de 1925

Mi amigo:

No espere el retrato tomado por el señor Meza, pintor modernista. Resultó un horror. Un ojo está por allá, el otro por acá, una oreja anda volando, la melena es verde escarola, la boca un corazón de naipe inglés. Parezco bruja. No, no le mandaré este horror, pero sí unas fotos de Charlin, en cuanto me lleguen de Santiago.

Algo se me pasó la pereza y algo escribí en octubre. Lo malo es que no pude coger el hilo de *Bestia dañina* y ahí está: inconclusa. Le incluyo "Mosaico", lo último que he escrito. Si le gusta, llévеselo a Juan Alonso para que lo publique.[15] Pero que antes me paguen los trabajos anteriores. Que los paguen a usted y usted me gira ese dinero. ¿¡Quiere hacerme tal favor!?

Le mandé su libro a Alone. En la crónica del domingo salió el párrafo que va en esta.[16]

Conozco Buenos Aires. Estuve hace años de paso para Europa. Era una chiquilla y no tenía más afán que ir al teatro y a la juguetería de Gath y Chaves. Como mentalidad, por aquel tiempo, me parece que andaba a lanzas con cualquier pupilo de aquel. Al regresar de Europa estuvimos otra temporada ahí. Entonces no quería otra cosa que emperifollarme y pololear. En la cabeza me giraba el disco de repetición de las niñas bien: —Regio… Encantito… Soñado… — Todo ese viaje debiera haberlo hecho yo ahora: conscientemente. Y no puedo hacerlo. Es imposible. Tengo una mamá enferma. Y un padre arruinado que no quiere trabajar. En todo sentido soy el sostén de la casa. Solo sirvo para viajar

---

[15] El hecho de que sugiera que sea publicado en el suplemento literario de *La Nación* hace pensar que el texto es un cuento. Lo mismo la idea que plantea, en una carta posterior, de continuarlo a través de dos partes más, todo en formato de diario íntimo. Sin embargo, en la solapa de *Bestia dañina*, se anuncia en fase de preparación *Mosaico*, como si fuera una novela en formato de diario íntimo. Nada se supo posteriormente de dicha obra. El único trabajo en código de diario íntimo del que se tiene registro de la autora es el cuento "Del diario de una ingenua", aparecido en dos entregas el 10 y el 19 de julio de 1927. Una primera versión de ese texto había aparecido el 5 de octubre de 1919 en el periódico *El Día*, de Chillán, bajo el título "Fragmentos de un diario" y firmado por Miriam, seudónimo de la autora durante los dos primeros años de su periodo chillanejo (1918-1923).

[16] El domingo 1 de noviembre de 1925 apareció una crónica de Alone sobre *La levita gris* (1924) en la "Crónica Literaria" de *La Nación*.

por mi cuenta. Una misión oficial se le encarga a una Roxane[17], que habla, diserta, discursea, se mete en todas partes, escribe artículos a destajo. Yo soy muy callada, las discusiones me aturden, nunca he dicho un discurso, me gusta pasar desapercibida, el periodismo me repele. No sirvo, mi amigo, no sirvo para misiones oficiales. Me gustaría ir a Buenos Aires como suelo ir a Santiago, sin anunciarme, dar un telefonazo a los amigos –a los que conozco personalmente y los que conozco por sus obras– y en la tarde, en algún parque y sentarnos a charlar un rato paseando bajo los árboles. Eso me encanta. Muy de mañana salir a otro parque que esté lejos allá leer y comentar la lectura que uno hace en alta voz. Pero asistir a reuniones literarias, a tertulias de redacción de diario, a ateneos, a mentideros de café, eso, nunca.

Muy afectuosamente,

Marta

23 de enero de 1926

¿Qué libros son los que usted me mandó? Yo no he recibido nada. ¿Los mandó? ¿O hace usted como yo, que luego de cerrados los sobres abandono la correspondencia en mi escritorio, convencida de que las cartas tienen movimiento propio que las lleva a su destino? ¿No habrá pasado eso? Busque por ahí, bien puede que los encuentre.

Parece que me voy a Santiago para ingresar en la redacción de uno de los grandes diarios de la capital. Aún no me resuelvo a abandonar mi viejo pueblo en que tan apaciblemente se van los días, pero si esta vida tiene el encanto de la quietud para una mujer que trabaja, es mezquina en rendimiento: eso me obligará tal vez a marcharme.

Bestia dañina está terminada, pero no estoy nada de contenta con ella. Hallo que la bestia no es tan dañina como el título hace esperar, además falta amplitud al relato. Dentro de un mes la releeré y si no le encuentro entonces estos defectos le irá enseguida. Usted pensará que si tan claramente le veo las faltas, por qué no se las arreglo. Es que detesto los parches. Prefiero hacer otra obra nueva.

[17] Elvira Santa Cruz (1886-1960), de seudónimo Roxane, fue una novelista, cronista, crítica y gestora cultural chilena.

Le envío el último retrato[18] que me han tomado. El que le fue anteriormente databa de dos años atrás, justo cuando se publicó *Montaña adentro*. He cambiado, ¿verdad?

Y a propósito de *Montaña adentro*. Una compañía cinematográfica me ha pedido autorización para adaptarla a la pantalla. He dicho que sí. Me pagan espléndidamente esta autorización.

¿Quiere mandarme "Mosaico"? Pienso mandárselo a mi vez a *Les Annales*, la revista *parisién*, donde me han publicado varios trabajos traducidos por Marcelle Auclair.[19] Creo, estoy segura, que allá gustará.

Hasta luego, mi querido amigo.

Suya,

Marta Brunet

26 de abril de 1926

Mi amigo:

Recién llegada a esta, en febrero, recibí una carta suya y dos libros. Gracias por todo ello y mis excusas por este paréntesis de silencio que solo las muchas ocupaciones abrieron en nuestra correspondencia.

He vivido estos meses urgida por un torbellino de sinsabores que aún no me deja tranquila. Me vine de mi provincia por lo difícil que allá me era ganarme el sustento. Aquí he hecho, y han hecho, lo posible por conseguir para mí un empleo que tenga renta fija. Cuando estaba desesperanzada, el director de *La Nación* me llama para proponerme la dirección de una revista que pensaba editar el diario. Acepté, feliz, porque las condiciones eran espléndidas. Tenía sueldo a interés, además, según fuera aumentando el tiraje. Y cuando estaba encantada, ya próxima a comenzar la *réclame*, con un mes de trabajo de organización, *El Mercurio* hace una reclamación por cuanto entre los grandes

---

18 Probablemente, el que apareció en *La Nación* el 5 de septiembre de 1926.

19 Respecto a estas declaraciones, se han encontrado hasta el momento en la nombrada revista: la adaptación traducida al francés del capítulo 7 de *Montaña adentro* (*Dans la Montaigne*), del 31 de agosto de 1924; su nombramiento en un artículo de Auclair sobre la nueva generación de novelistas chilenos, del 1 de febrero de 1925; y, por último, un extracto traducido del capítulo 4 de *Bestia dañina* (*Mauvaise Bete*) con un retrato y breve perfil de la autora, del 28 de noviembre de 1926.

diarios existe un pacto legalizado, por el cual se comprometen a no salir de ciertas normas: número de páginas, columnas de lecturas, etc. Y en esto hubo que desistir a lanzar la revista y nuevamente me vi obligada a este desesperante buscar trabajo fijo. Ahora estoy consiguiendo un empleo en la secretaría de la Cámara de Senadores. Es cansado todo esto y a veces, mi amigo, necesito de toda mi energía para no dejarme aplanar por el pesimismo.

En *La Nación* y en *Atenea* estoy publicando cuentos, semanalmente en la primera y mensualmente en la segunda[20]. A *Caras y Caretas* mandé varios trabajos que han ido apareciendo de tarde en tarde.[21] Yo comprendo perfectamente que deben tener un mundo de material para cada revista, pero a pesar de esto y aunque parezca majadería, quisiera que usted le preguntara a Juan Alonso si tendría interés en tomarme un trabajo fijo, cuentos si los prefiere o si no crónicas de la vida artística chilena, comentarios a libros, exposiciones, teatro, etc. Tal vez esto último, las crónicas, ilustradas, llegarían al agrado del lector argentino. Si no es mucha molestia para usted, le ruego que hable este proyecto con Alonso. Él ha sido muy atento conmigo pero últimamente fue el secretario quien acusó recibo de los cuentos que envié. Tal vez sería por falta de tiempo para contestar, pero sea lo que sea, esto me ha vuelto tímida y no me atrevo a escribirle directamente. Y por eso, mi amigo, me decido a rogarle este favor a usted.

Luego de corregida y copiada a máquina, *Bestia dañina* quedó reducida a tan poco, que dudo de las cientocincuenta páginas que usted quería para el libro.[22] Además —aunque “Bestia Dañina” me guste mucho, pero mucho para título— hallo que no es la mujer la figura principal, sino el viejo, don Santos Flores. Visto que sin la mujer no existiría el drama. En fin, esto del título se verá luego, cuando hayamos decidido si se publica o no esta novelita. Se la mando certificada por este mismo correo. Lleva por título *Don Santos Flores*; ¿verdad que no resulta? No me gusta nada. Léala y dígame qué le parece.

---

[20] En *Atenea*, apareció el 26 de mayo de 1926 en el n°3, año 3, el cuento “Niú”. Los únicos otros trabajos suyos que aparecieron en la revista son “Plaza de mercado”, de agosto de 1930, y “Cuatro poemas en que estamos nosotros”, de agosto de 1932. En *La Nación*, entre abril de 1926 y el 12 de agosto de 1934, se publicaron 14 cuentos y 3 poemas suyos.

[21] El primer texto de la autora que publicó *Caras y Caretas* fue un poema, “Espiga”, del 5 de mayo de 1925. A partir de entonces y lo largo de diez años, la revista publicará 6 poemas y 20 cuentos suyos.

[22] Una vez publicada, la novela tendría solamente 94 páginas.

En caso de tener mérito y páginas suficientes para tener un libro, tendría usted que aceptar estas condiciones. La edición sería propiedad de la editorial y por cada edición de mil ejemplares numerados, me darían a mí como pago 250 libros. Estos 250 libros vendrían a Chile a mi coste. Usted me los daría empaquetados en su oficina. Le hablo de ediciones, porque *Montaña adentro* se agotó en seis meses y tengo la absoluta seguridad de que otro libro mío sería otro éxito de librería. Otra cosa. Si *Don Santos Flores* o *Bestia dañina,* también usted a su gusto, no da las páginas que usted necesita, puedo mandarle otra novela corta que tengo terminada, más o menos de la misma extensión que esta. Yo preferiría publicarlas aparte, por cuanto la novela corta está tan acorde con el sentir moderno. Pero usted dirá. Espero sus opiniones.

Muy afectuosamente,

Marta Brunet
Compañía 1474. Santiago de Chile

20 de mayo de 1926

Mi amigo:

No creo haberme enojado ni haberme perjudicado al no publicar *Bestia dañina*. Me dio un poco de tristeza, eso sí, porque estaba muy hecha a la idea de esa edición. Veía el libro y le tenía cariño. Si es imposible realizarlo, ¡qué hacerle! En cuanto a perjuicio, ya Calpe está al habla conmigo y esta semana quedará hecho el plan de condiciones. Publican *Bestia dañina* completada con cuentos en un tiraje de seis mil ejemplares. Además, voy a entregar una novela corta a Nascimento. Esta aparecerá probablemente en julio. Editores tengo los que quiero, por cuanto aquí gozo de gran prestigio. Lo que no encuentro es un empleo…

En fin: paciencia y barajar —como decía mi abuelo que era catalán, pero que en esto de avenirse con el destino era muy roto.

La novela se llamaría *Bestia dañina*, tal como a usted le gusta. Dígame algo de ella, para bien o para mal. Me interesa enormemente su opinión.

Armando Donoso regresó de Europa hace dos meses el domingo pasé la tarde con ellos. Soy muy amiga con María Monvel.[23] Tienen una casita muy encantadora

[23] Armando Donoso (1886-1946) fue un crítico literario, ensayista y gesto cultural chileno. Trabajó en *El Mercurio*, *El Diario Ilustrado*, revista *Zig-Zag* y *Pacífico Magazine*, entre otras. Estaba casado con la poeta, también chilena, Tilda Brito Letelier (1899-1936), quien

en los alrededores de Santiago y allá, al calor de un gran fuego, nos pasamos las horas charlando en gran agrado.

Por cierto que tuvimos para usted palabras cariñosas al recordarlo. Armando y María vienen locos de entusiasmo por España. No hablan sino de sus hombres y en especial de Ortega y Gasset. La aspiración que traen es juntar dinero para irse definitivamente a Madrid.

Este último tiempo he pasado ahogada con trajineo, porque ha de saber usted, mi amigo, que cuenta con una casa en Santiago de Chile, calle Bellavista 0599, la mía, que tengo a su disposición. Aborrezco vivir en pensiones, así que arrendé un pisito muy simpático, pero pequeño hasta parecer una pajarera. Eso sí que tiene una vista maravillosa a la cordillera, al río y al cerro San Cristóbal. Y ya la tengo medio amoblada y luego me instalaré en ella con mi madre, que llega en estos días de Chillán.

Con este trajinar solo he tenido el tiempo indispensable para escribir los cuentos [incompleta en el original]

5 de junio de 1926

Mi amigo:

¿Recibió mi carta de mediados de mayo? Lo estoy poniendo en duda, ya que no recibo los originales de *Bestia dañina* que le pedía. Calpe se hace cargo de esa novelita que irá con otra en un volumen y me urge la entrega del material, porque tiene que estar todo en España en los primeros días de julio. ¿Sería usted tan amable que me los despachara inmediatamente certificados, a Bellavista 0599?

Luego le escribiré largo.

Muy cordialmente,

Marta Brunet

firmaba con el seudónimo María Monvel y estuvo a cargo, junto con Brunet, de la revista *Para Todos*, dirigida por Donoso.

7 de agosto de 1926

Mi amigo:

¿Por qué tan callado? Hace por lo menos tres meses que no sé nada de usted. ¿Es que ha creído que tras la cordillera cerrada y bajo los temporales interminables su amiga chilena ha desaparecido? Si usted lo creyó también lo creí yo, que nunca me había sentido más sola que en esta temporada de aislamiento con el resto del mundo, de aislamiento con mis propios conciudadanos, que bajo la lluvia era imposible salir y venía el hastío, casi la neurastenia, el desear morbosamente una hora de sol y el cataclismo bíblico que acabara de una vez con todo. A Dios gracias hay ahora buen tiempo y se renace.

Y escribo.

Bestia dañina se la di al fin a Nascimento[24]. Ya está en prensa y espero que el quince de este mes se entregue al público.[25] Armando Donoso hizo un estudio sobre ella y la declara la mejor obra nacional, lo más representativo de nuestra raza. A Calpe le di una recopilación de cuentos bajo el nombre de *Tierra bravía*[26].

Y un señor Gallay, argentino, que aquí publica novelas cortas en ediciones populares, acaba de lanzar una mía con grande éxito.[27] Fuera de esto preparo

[24] Carlos George-Nascimento (1885-1966) fue un editor portugués que llegó a Chile en 1905. La librería que heredó de su tío en 1917 y que llevaba el apellido familiar fue la base de un proyecto editorial que sería fundamental para la divulgación de la obra de autores y autoras nacionales y para la consolidación del campo literario de principios del siglo XX. *Bestia dañina* salió a la venta el 4 de septiembre de 1926.

[25] El 29 de agosto de 1926 apareció en la sección Hojeando libros y revistas el siguiente anuncio: "Un nuevo libro de Marta Brunet. Marta Brunet, la celebrada autora de *Montaña adentro*, ha entregado a la Editorial Nascimento los originales de una novela de ambiente campesino, que llevará por título *Bestia dañina*. Corregidas ya las pruebas, el libro debe aparecer en la semana próxima". El 4 de septiembre salió a la venta la novela y el 5 de septiembre apareció la primera reseña, firmada por Leon Roch, en *La Nación*. El 12 del mismo mes, Alone le dedicaría el espacio completo de su crónica literaria a la novela.

[26] Si bien se anunció en la solapa de *Bestia dañina*, este libro jamás se publicó.

[27] Como se ha dicho, no se trata de una novela, sino de dos cuentos compilados en el formato libro-revista de la colección *Lectura Selecta*. Aparecido el 1° de agosto y titulado *Don Florisondo*, el libro incluye "Don Florisondo" y "Doña Santitos", cuentos que serán incluidos posteriormente en *Reloj de* sol (1930), compilación de cuentos de la autora.

para octubre, en Nascimento, una novela larga —larga para lo que yo escribo, dará 150 páginas— que se llamará *María Rosa, flor del Quillén*.[28]

Ya ve cuanto traigo entre manos. Tiene Marta Brunet para rato el público lector.

Hace tiempo me dijo usted que podría hacerme publicar cuentos en *El Hogar*. Aprovecho ese ofrecimiento y le envío tres, ilustrados por el mejor dibujante que acá tenemos: Jorge Délano.[29] Me parece que así los cuentos tienen mayor interés y no pierden su esencia en las ilustraciones, que por ser regionalistas, allá no saben interpretar. Dígame qué le parecen y qué les parece ese sistema de doble colaboración en la revista.

¿Qué es de Alonso? Hace mucho que no sé nada de él. Se me están poniendo medio ingratones y olvidadizos, mis amigos del otro lado. Aquí me tienen tan sumamente regalona, que como los niños cuando no encuentran cariño, me quedo medio triste, medio desconcertada al ver que no hacen el caso que quiero o espero que me hagan.

Mis asuntos económicos andan más enrielados, pero como siempre, parece que por destino, he de tener una preocupación íntima y dolorosa, ahora tengo enferma a mi pobre madre con un horroroso trastorno mental, que por cuarta vez le viene. Y nadie, sino el que lo haya sufrido, puede saber lo que esto significa.

Hasta pronto, mi amigo. Escríbame y si en algo puedo aquí servirle, quedo a sus órdenes.

Cordialmente,

Marta Brunet
Bellavista 0599. Santiago de Chile

[28] Esta novela no fue publicada finalmente por Nascimento, sino que terminó saliendo en los números 2 y 3 de revista *Atenea* en 1927. Posteriormente, en 1929, se reeditó para la colección *La novela nueva*.

[29] *El Hogar. Ilustración semanal argentina* fue una *magazine* bonaerense fundada por Alberto Haynes en 1904. El 26 de noviembre de 1926 apareció en sus páginas el cuento “Ave negra”, de Brunet, con el subtítulo “cuento chileno”. Eso sí, no se utilizó la ilustración de Jorge “Coke” Délano (1895-1980), ilustrador, caricaturista y cineasta chileno célebre por la revista de humor político *Topaze*.

[Septiembre, 1926]

Mi querido amigo:

La semana pasada recibí su carta con el pedido de opiniones sobre Horacio Quiroga.[30] Supongo que el número de *Babel* ya estará en circulación, por eso no le envío nada. Su carta dio vuelta por Bolivia, de ahí el atraso.

Le va *Bestia dañina* y un retrato.[31] La pobre bestia luego de tanto ir y venir encontró cobija. A ver cómo la recibe el público. ¿Le gusta ese retrato? Dicen que estoy idéntica. Yo me hallo cara de mala persona y no lo soy. ¿Recibió unos cuentos y unas ilustraciones? Dígame algo de todo eso.

Cariñosamente,

Marta Brunet
Bellavista 0599

30 de septiembre de 1926

¿Qué diablos tiene usted, mi amigo? ¿Neurastenia? ¿Amor? ¿Neurastenia provocada por el amor? ¿Qué? Casi me he sentido ofendida porque usted califica de "humorada" mi dedicatoria.[32] Es muy sincera: lo admiro mucho, me gusta extraordinariamente su obra. Es usted uno de los escritores argentinos que más me agradan como cuentista, lo encuentro superior a su maestro Quiroga por la

[30] Se refiere al número 21 de la revista, que terminó saliendo en noviembre de 1926 y consistió en un homenaje a Horacio Quiroga, "el primer cuentista de nuestra lengua castellana". Al final del ejemplar, en libros recibidos, se incluye *Bestia dañina*. En el n°23 vendrá ya ofrecida como parte del catálogo de distribución de la editorial.

[31] El 5 de septiembre de 1926, en la sección Hojeando libros y revistas, apareció la siguiente entrada: "La editora Nascimento lanzó ayer al público un nuevo volumen de Marta Brunet, la celebrada escritora chilena, autora de *Montaña adentro* y de una infinidad de cuentos de fuerte relieve y de vigoroso colorido, muchos de los cuales han visto la luz en las columnas de *La Nación*. / El nuevo libro de Marta Brunet se titula *Bestia dañina* y como *Montaña adentro* es un relato dramático de costumbres y pasiones campesinas en que esta escritora alcanza tan notoria y definida personalidad. / *Bestia dañina* forma un volumen de 94 páginas. / En este mismo volumen, Marta Brunet, anuncia por publicar: *Tierra bravía*, cuentos, *María Rosa, Flor del Quillén*, novela, y *Bienvenido*, también novela. / Además anuncia en preparación un *Mosaico*, diario íntimo". El breve artículo se acompaña de un retrato que, seguramente, ha de ser el que envía a Glusberg.

[32] La dedicatoria reza: "A mi buen amigo Samuel Glusberg, con gran admiración por su obra".

vanidad de los temas por la livianura de la frase y el equilibrio de la construcción. ¿Que se siente desagraciado porque no puede realizar lo que quiere? Eso nos pasa a todos. Actualmente yo vivo gruñendo porque tengo la obligación de escribir y este trabajo no me deja tiempo libre para proyectos que me parecen abismos. Es mal de todos. Consuélese, mi amigo, aunque sea pensando en el refrán. Yo suelo cobijarme bajo esa sabiduría popular y me reconforto y alegro en Cristo a modo egoísta mientras pueda hacer lo que quiera me distraigo proyectando y proyectando. Ando muy insudada con la idea de irme a España. Tengo allá una tía muy rica que me llama constantemente y creo que al fin me iré con mi madre. Pero no quiero irme hasta no llevar una situación económica independiente de mi tía. Detesto vivir a costa de nadie. He decidido quedarme aquí unos dos años más, trabajando en una revista que lanzará la empresa *Zig-Zag* muy luego cuyo director será Armando Donoso y secretarias María Monvel y yo.[33] Pero antes iré a Buenos Aires. ¿Cómo? No lo sé.[34] [incompleta en el original]

[33] Se refiere a la revista *Para Todos*, que comenzaría a publicarse quincenalmente recién el 4 de octubre de 1927.

[34] Este viaje no sería posible hasta que, en 1939, fuera nombrada por el presidente Pedro Aguirre Cerda Cónsul de Elección en La Plata, adscrita al consulado General de Chile en Buenos Aires. Más tarde, en 1943, pasaría a ser nombrada, por el presidente Juan Antonio Ríos, Cónsul de Profesión adscrita al Consulado General de Chile en Buenos Aires.

IMÁGENES

Foto de Alone y Brunet: Revista *Pomaire,* Año I, Nº 6, mayo-junio de 1957, p. 2.

Gentileza Hemeroteca Biblioteca Nacional de Chile.



MARTA Y ALONE (1923)



Retrato de Brunet en "Hojeando libros y revistas", por Leon Roch: *La Nación*, domingo 5 de septiembre de 1926, p. 7. Gentileza Hemeroteca Biblioteca Nacional de Chile.



Marta Brunet, 1961
[Del archivo del ex Instituto de Literatura Chilena. Universidad de Chile].



Reseña de *Montaña adentro*, por Alone, en "Crónica Literaria": *La Nación*, domingo 16 de diciembre de 1923, p. 6. Gentileza Hemeroteca Biblioteca Nacional de Chile.



LES NATIONS AMIES

CHILI

LITTÉRATURE

« Dans la Montagne »

Nous traduisons un des chapitres les plus caractéristiques de ce beau livre, qui a été, au Chili, un des succès littéraires de l'année. La nature de la région australe du Chili y est peinte avec autant de vérité que de poésie, dans sa variété, sa fécondité, sa grandeur, ainsi que la femme du peuple, fataliste, douloureuse et tendre :

LA ROUTE étant assez bonne, la charrette allait sans heurts; mais l'on montait, le corps de l'homme glissait, et c'est à peine si les efforts réunis des deux femmes réussissaient à le maintenir sur place. Au sommet de l'aigre côte, on laissa longtemps se reposer les boeufs.

Pratiqué à la dynamite, au flanc de la montagne, le chemin surplombait un précipice. Très haut, au sommet de la muraille de granit, les pins ouvraient leurs parasols de dentelle; on n'apercevait pas un pouce de terre dans le ravin qui dévalait sous la route. Ce n'était qu'un inextricable fouillis de verdure au fond duquel on devinait le fleuve. Au loin, à gauche, on apercevait les chalets de la *hacienda* (1) et le casernement des carabiniers, rouge comme la rage. Une étrange ville entourait la gare. Ce qui, vu ainsi, de haut, semblait de primitives demeures, était, de près, d'énormes entassements de planches fraîchement coupées. La gare, la maison du chef et les magasins de dépôts n'étaient que toits de zinc qui brillaient au soleil.

Plus à gauche encore est le village; puis, s'étend la large vallée du Cautin, que traverse le fleuve. Au fond, s'échelonnent les montagnes vertes et noires dont les cimes dentelées se détachent nettement sur ce radieux ciel d'après-midi, bleu intensivement. Dominant fleuves argentés, verdoyantes plaines, montagnes bleues et brunes Cordillères, s'élève la tête neigeuse du Llaima, surmontée d'un panache de très légère fumée.

Le claquement des planches que les *peons* (2) échafaudaient à la gare résonnait dans le silence de cette heure de la sieste. A droite, le Cautin et le Rari-Ruca babillaient en se rencontrant, s'unissant pour continuer ensemble leur route vers la mer. Un moucheron en lapis-lazuli bourdonnait et tournoyait sur lui-même dans l'air, fou de soleil.

— *Arre! Tomate!* Oh! *Clavel* (3).

Le vieux s'était assis dans la charrette, auprès de doña Clara, et de là dirigeait ses boeufs avec le long aiguillon.

La route ondulait, à présent, à travers d'immenses champs de trèfle; des arbres calcinés par le roce (4), gris ou noirâtres, tourmentés, semblables à des spectres, dressaient leur désolation de place en place. D'autres, échappés à la voracité de la flamme, délibéraient en groupes, se murmurant à l'oreille des phrases qui les agitaient bientôt d'un rire joyeux. Une barrière de pieux courait le long de la route.

Ils laissèrent derrière eux les étables de Radalco, et les édifices de l'administration apparurent : la maison riante au milieu des géraniums qui fleurissaient ses fenêtres, les dépôts, les hangars, dans l'un desquels un homme affolé par les coups s'était pendu.

Cata (5) frémit à ce souvenir, et ses mains jointes — douces et dissimulées — tombèrent sur la tête de Juan avec un geste protecteur.

Le ravin de Collihuanqui commençait, et la route descendait, âpre, interminable. La charrette était durement secouée, et le blessé parut sortir de sa stupeur. Il se plaignait; ses yeux, qu'il ouvrit un instant, errèrent, incertains, sur les êtres et les choses, et se refermèrent ensuite.

La route continuait à s'interner dans la montagne, serpentant entre les arbres, de plus en plus compacts; le bois ne laissait de libre que le dos gris du chemin. Si, dans la montagne de Rari-Ruca, il fallut de la dynamite pour tailler le rocher, ici, la hache dut patiemment abattre des arbres colossaux, qui, entassés ensuite au bord de la route, formèrent une barrière. En recherchant des clairières facilitant le travail, la hache fit un chemin zigzaguant et sans fin, imposant, magnifique.

Enfin, après une dernière courbe violente, ils entendirent chanter le fleuve, et la charrette déboucha sur le pont. Ils donnèrent du repos à l'attelage, et le vieux charretier profita de l'arrêt pour dormir à l'ombre. Doña Clara donna alors libre cours aux reproches qu'elle avait ruminés pendant tout le voyage.

Une fraîcheur de cave régnait auprès du fleuve. Les rouvres, les *raulies*, les *palosantos*, les *lingues* (6), les lauriers, se dressaient, centenaires, unissant dans les hauteurs leurs têtes folles d'azur. Le long des troncs ceints par le temps, qui, d'année en année, creusait le sceau de son étreinte, montaient les *copihueras* (7) couvertes de floraisons sanglantes. Des fuchsias rouges, violets, blancs, tiraient la langue aux humbles bleuets qui étoilaient le tapis de mousse verte. Les maquis se penchaient sous le poids des fruits mûrs. De minuscules pensées levaient entre les feuilles leurs petits visages interrogateurs. Roses, aux pétales charnus, les *chupones* (8) offraient leur pulpe juteuse, tandis que les myrtilles parfumaient l'atmosphère humide de leur appétissante odeur.

Ils entreprirent la montée, et si la descente fut lente, pénible, interminable, cette côte semblait ne devoir jamais finir. Le blessé geignait, il glissait, et les femmes, accrochées d'une main aux barreaux de la charrette, le soutenaient de l'autre. Ils mirent une heure à sortir du ravin, et si, une fois parvenus au plateau, ils n'eurent plus à souffrir des postures pénibles, les arbres s'éclaircirent, et bientôt le brûlant soleil de février tomba sur eux.

Cata couvrit le visage de Juan Oses avec son chapeau de paille, chassant avec une branche les taons qui se posaient sur les blessures encore vives.

Le vieux et doña Clara étaient assommés par la chaleur. L'évaporation de la pluie tombée la nuit antérieure alourdissait l'atmosphère.

Et, sous le soleil de feu, la charrette, lentement, continuait...

MARTA BRUNET.

(1) *Hacienda* : très grand domaine.
(2) *Peons* : ouvriers.
(3) *Arre!* Expression qui équivaut à notre *Hue!* *Tomate*, *Clavel*, noms communément donnés aux boeufs : Tomate, Œillet...
(4) *Roce*. Manière de défrichage qui consiste à mettre le feu aux broussailles, aux bois, aux forêts.

(5) *Cata*, Diminutif de Catherine.
(6) *Raulies*, *palosantos*, *lingues* : arbres du pays.
(7) *Copihueras* : plante parasite qui donne le copihue, la fleur nationale du Chili.
(8) *Chupones* : fruit sauvage.

ROUMANIE

LITTÉRATURE POPULAIRE

Creanga est l'écrivain le plus populaire, à juste titre, de la Roumanie. Ses souvenirs d'enfance et ses contes ont rendu avec une merveilleuse justesse, dans une langue savoureuse et archaïque, certains aspects de l'âme paysanne roumaine :

Souvenirs d'Enfance

ENTRE CHIEN ET LOUP, nous nous faufilons dehors, tous, même le vieux Bodranga, et nous échouons dans un cabaret fameux, chez la fille du maire de Radacheni, où l'on allait plutôt pour les beaux yeux de la cabaretière que par goût de la boisson. C'est qu'elle était vraiment belle, la mâtine! et mariée depuis peu avec un vieux veuf, un imbécile, comme je vous en souhaite un pour hôte.

En nous voyant, la cabaretière bondit vers nous et nous conduit dans une grande pièce à côté, au plancher de bois et dont les fenêtres étaient munies de volets. Nous y étions comme chez nous, et la cabaretière entrait quand elle en avait envie, comme chez elle.

Sitôt que nous fûmes entrés dans cette maison du Bon Dieu, la caberetière ferma rapidement les volets, alluma une bougie et, en un clin d'oeil, arriva avec une grande cruche de terre remplie de vin d'Odobechti, qui pétillait quand on le versait dans les verres, tellement il était fort. Gatlan, un malin et demi, prend un verre, le tend à l'hôtesse en disant :

— Veuillez le goûter d'abord, poulette; peut-être avez-vous mis quelque chose de mauvais là dedans, qui sait!

Riant des yeux, la belle aubergiste prend le verre, nous salue et nous souhaite bonne santé, et, après avoir goûté le vin, elle nous prie de l'excuser : d'autres clients l'attendaient et son mari ne pouvait servir tout seul. Vaine prière; nous lui barrons le chemin, l'invitant à trinquer avec nous tous. Elle serait peut-être restée davantage, si nous ne l'avions pas fait sauver bêtement en lui appliquant, en guise de remerciements, des baisers sonores.

— Il faut bien que jeunesse se passe, disait le vieux Bodranga, juché sur un ballot de laine et mastiquant péniblement des poires sèches. C'est le moment d'en profiter, mes enfants.

— Vous avez raison, mon petit père, répondit la cabaretière, qui venait de rentrer avec une écuelle pleine de galettes chaudes et une poule rôtie qu'elle mit sur la table, devant nous.

C'était une vraie bénédiction, car nous étions affamés comme des loups.

Quand la première cruche fut vidée, on nous en apporta une autre, et nous, de remercier la cabaretière de la même façon, par des baisers, et elle de se sauver, comme si elle était fâchée. Ensuite, elle revenait pour s'enfuir une fois de plus, car c'est ainsi qu'on vend son vin là où on en vend... Ou — qui sait! — peut-être ne détestait-elle pas de se trouver au milieu de nous et était-ce pour cela qu'elle venait ainsi à tout propos.

Traducción-adaptación del capítulo 7 de *Montaña adentro* (*Dans la Montagne*) en revista *Les Annales Politiques et Littéraires.* 31 de agosto de 1924:

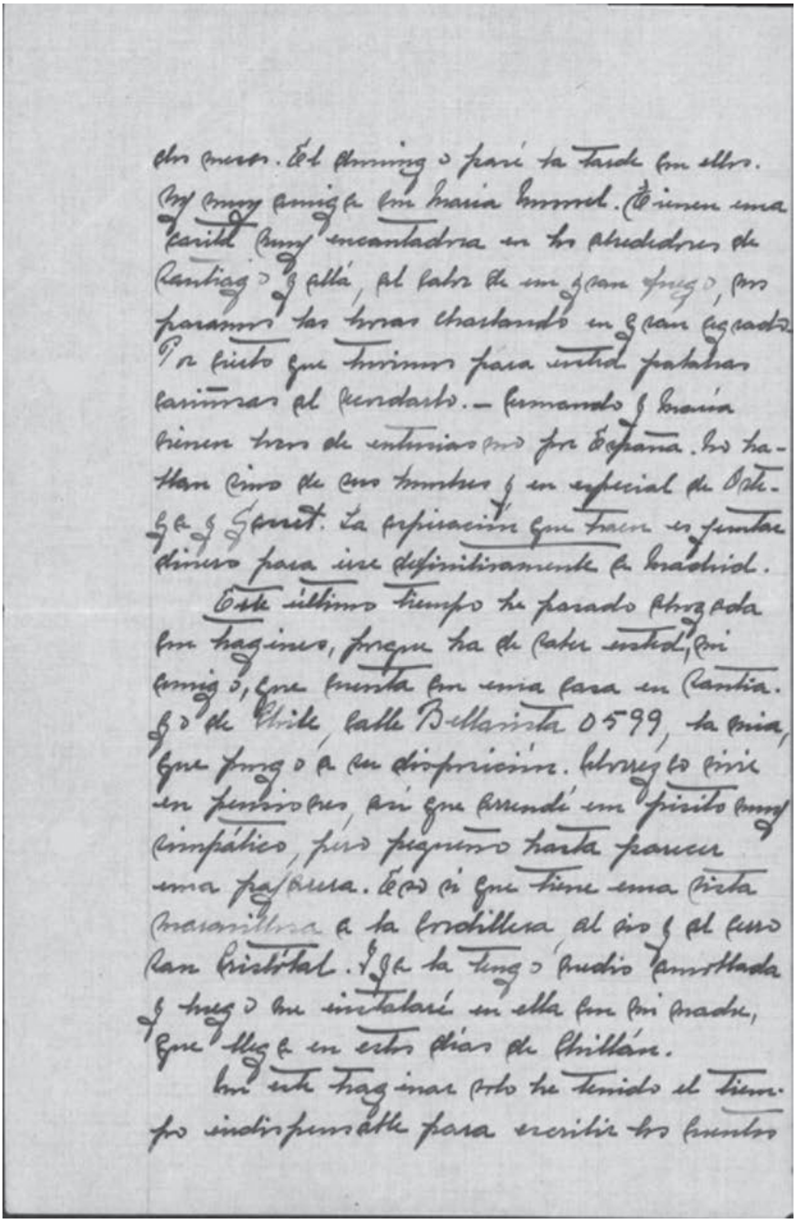
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5745791k

Mayo 20, en Santiago.

Mi amigo: No crea haberme enojado ni haberme perjudicado al no publicar Bestia Dañina. Me dió un poco de tristeza, eso sí, porque estaba muy hecha a la idea de esa edición. Veía el libro y le tenía cariño. Si es imposible realizarlo ¡qué hacerle! En cuanto a perjuicio, ya Calpe está al habla conmigo y esta semana quedará hecho el plan de publicaciones. Publicaré Bestia Dañina completada con cuentos en un tiraje de seis mil ejemplares.— Además voy a entregar una novela corta a Nascimento. Esta aparecerá probablemente en julio.— Editores tengo los que quiero, por cuanto aquí soy de gran prestigio. Lo que no encuentro es un empleo....
En fin: paciencia y barajar — como decía mi abuelo que era catalán pero que en esto de avenirse con el Destino era muy corto.

La novela se llamará Bestia Dañina tal como a usted le gusta. Dígame algo de ella, para bien o para mal. Me interesa enormemente su opinión.

Armando Donoso llegó de Europa hace



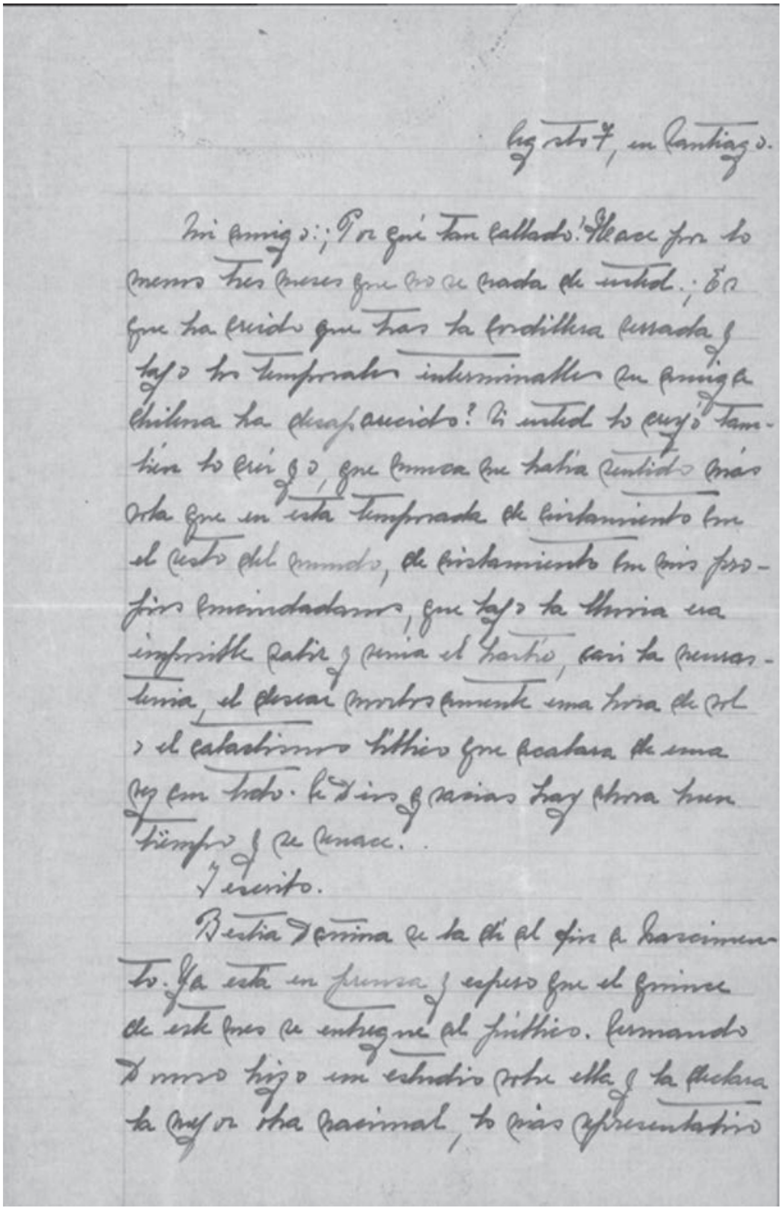
dos meses. El domingo pasé la tarde con ellos. Soy muy amiga con María Monvel. Tienen una casita muy encantadora en los alrededores de Santiago y allá, al calor de un gran fuego, nos pasamos las horas charlando en grande agrado. Por cierto que tuvimos para usted palabras cariñosas al recordarlo.— Armando y María tienen tanto de entusiasmo por España. Se hallan cerca de sus maestros y en especial de Ortega y Gasset. La aspiración que tienen es juntar dinero para irse definitivamente a Madrid.

Este último tiempo he pasado atareada con trajines, porque ha de saber usted, mi amigo, que cuenta con una casa en Santiago de Chile, calle Bellavista 0599, la mía, que pongo a su disposición. Aburrida de vivir en pensiones, así que arrendé un pisito muy simpático, pero pequeño hasta parecer una pajarera. Eso sí que tiene una vista maravillosa a la cordillera, al río y al cerro San Cristóbal. Ya la tengo medio amoblada y luego me instalaré en ella con mi madre, que llega en estos días de Chillán.

Con este trajinar solo he tenido el tiempo indispensable para escribir los cuentos

Carta de Marta Brunet a Samuel Glusberg. Santiago de Chile, 20 de mayo de 1926.

Gentileza Archivo CeDInCI.



Agosto 7, en Santiago.

Mi amigo: ¿Por qué tan callado? Hace por lo menos tres meses que no sé nada de usted. ¿Es que ha creído que tras la Cordillera cerrada y bajo los temporales interminables su amiga chilena ha desaparecido? Si usted lo creyó también lo creí yo, que nunca me había sentido más sola que en esta temporada de aislamiento con el resto del mundo, de aislamiento con mis propios conciudadanos, que bajo la lluvia era imposible salir y venía el barro, casi la [illegible]tencia, el desear inútilmente una hora de sol y el cataclismo bíblico que acabara de una vez con todo. A Dios gracias hay ahora buen tiempo y se renace.

He escrito.

Bestia Dañina se la di al fin a Nascimento. Ya está en prensa y espero que el quince de este mes se entregue al público. Armando Donoso hizo un estudio sobre ella y la declara la mayor obra nacional, lo más representativo

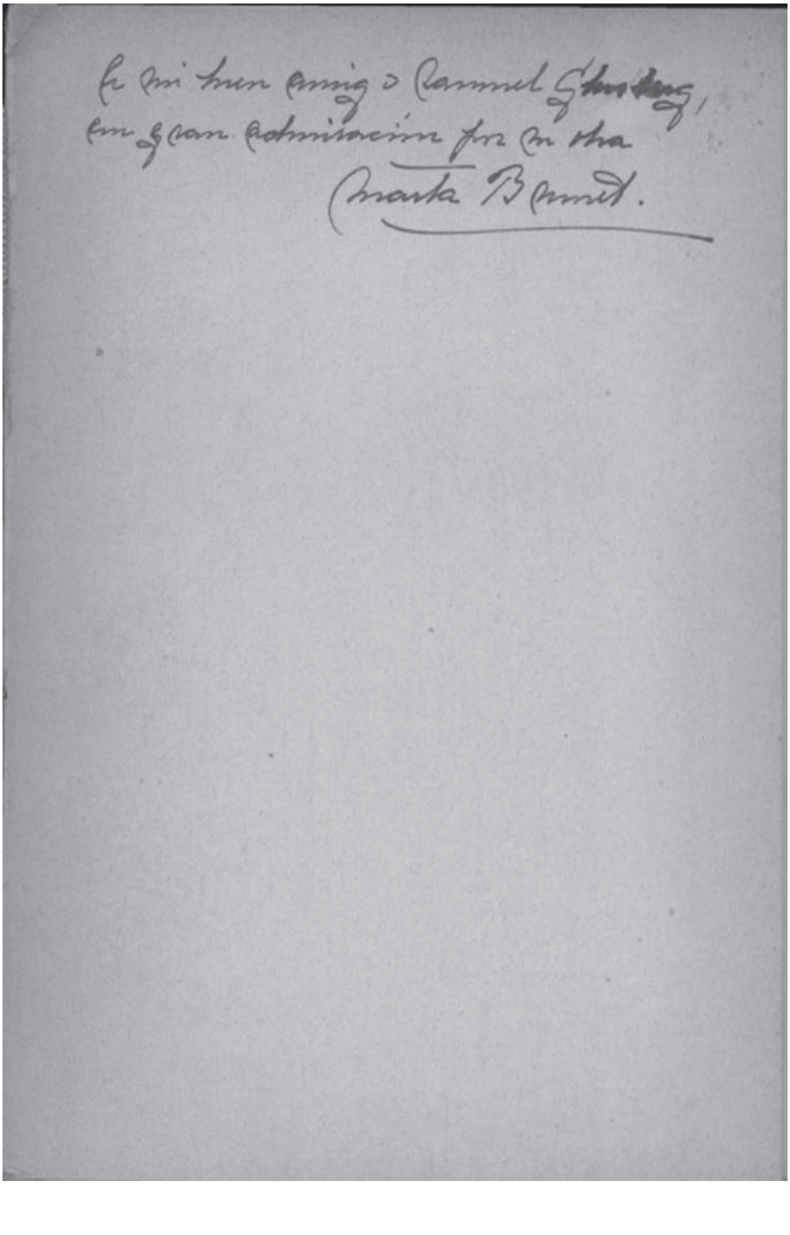
Fragmento inicial de una carta de Marta Brunet a Samuel Glusberg. Santiago de Chile, 7 de agosto de 1926.

Gentileza Archivo CeDInCI.



Portada de *Bestia dañina* publicada por Nascimento en 1926.

Gentileza Archivo CeDInCI.



Ejemplar de *Bestia dañina* dedicado por Marta Brunet a Samuel Glusberg.

Gentileza Archivo CeDInCI.

LES NATIONS AMIES

Chili

MAUVAISE BÊTE

Nous avons parlé du premier livre de Marta Brunet. Elle vient de faire paraître un nouveau roman : Mauvaise Bête, *dont nous avons le plaisir de donner un extrait. Elle excelle à peindre les milieux populaires chiliens, et le portrait qu'elle fait de la señora* Carmela Rojas de Conejeros, Propriétaire, *type de la femme du peuple qui pose à l'élégance, est des plus réussis.*



Mme Marta Brunet.

La cantine de don Conejeros était la meilleure cantine du Curarautin. Située en face de la gare, peinte d'un vert qui sautait aux yeux et semblait les égratigner, elle portait cette inscription en lettres fleuries : « *El Trompezon.* » Et plus bas, en petites lettres : « Déjeuner et dîner Cone... »; le reste n'ayant pas tenu, le peintre avait continué, au-dessous : « jeros, propriétaire. »

A l'intérieur, une grande salle avec deux portes et deux fenêtres ouvrant sur la rue ; au fond, deux petites portes : l'une occupait un angle derrière le comptoir, et l'autre, faisant face aux tables des habitués, donnait sur une pièce de dimensions réduites, salle à manger dans les cas exceptionnels, et salon habituel de la señora Carmela Rojas de Conejeros, épouse de « Cone...jeros, propriétaire ».

Au milieu de l'après-midi, la fête était à son apogée. On avait fermé les portes sur la rue, et tout le tour de la grande salle (ornée de guirlandes de feuillage et de drapeaux en papier), on avait adossé des bancs. Aussitôt après le déjeuner, empilant les tables dans un coin, on organisa le bal; les couples se mirent à danser la cueca avec tant d'entrain qu'ils faisaient sauter à coups de talon des échardes des lames brutes du plancher.

Au bout de la salle trônait la Chanfaina, importante par ses kilos, son exubérance, sa vigueur à racler la guitare dont elle accompagnait ses chants. La Chanfaina était fameuse aux alentours : elle jouait de la guitare comme pas une et sa force était telle qu'elle renversait un homme d'une gifle. Avec ça, bon appétit, et une capacité d'outre pour boire.

Si, dans la grande salle, le chant et la danse régnaient, dans le salon voisin, l'attitude était tout autre.

Le grand canapé au dossier recouvert d'ornements au crochet était occupé par la mariée, modeste et pudique d'attitude; par don Santos Flores, toujours silencieux, et par la señora Carmela, raide, solennelle, et très serrée dans un diable de corset qui martyrisait ses chairs gélatineuses sans en réduire le volume.

La señora Carmela avait été domestique en ville; de ce contact avec la civilisation, elle avait rapporté dans son village des raffinements qui stupéfiaient ses familiers; elle portait gants, corset, chapeau avec voilette. Elle parlait peu, très bas, et posément, dédaignait ceux de sa classe et traitait les gens au-dessus d'elle avec une irritante familiarité. Elle avait des domestiques et se baignait tous les samedis dans l'eau tiède... Elle se présentait elle-même ainsi : señora Carmela Rojas de Conejeros, propriétaire.

Don Conejeros faisait les honneurs avec une munificence qui prouvait qu'il ne payait pas le punch, les gâteaux, les rafraîchissements.

— Vous ne prenez rien, señora Carmela?

Son sentiment d'infériorité était tel qu'il appelait sa femme « Madame ».

— Donnez-moi un petit morceau de gâteau au nougat. Apportez-le-moi dans une assiette à dessert, avec une serviette, une fourchette et un couteau. Vous savez combien je suis délicate...

— Voilà, ma señora.

La señora Carmela étendit la serviette sur la courbe de sa poitrine, plaça l'assiette sur ses genoux, et se mit à couper avec soin le biscuit. Ses petits doigts dressés exhibaient des bagues fausses; une grande montre-bracelet reluisait à son poignet. Quand elle portait la fourchette à sa bouche, ses lèvres s'entr'ouvraient et une fausse dent jaunissait entre les autres.

La femme du majordome était ébahie. Dominant sa timidité, elle exclama :

— Qu'elle est jolie, votre dent!

Et l'autre daigna répondre, en accentuant les mots avec une force de marteau-pilon :

— Elle est d'or pur !...

MARTA BRUNET.

Argentine

L'INAUGURATION DE LA STATUE DU GÉNÉRAL CARLOS DE ALVEAR

Les grands services rendus à la patrie par le général Carlos de Alvear, pendant et après la guerre de l'indépendance, le placent parmi les hommes les plus illustres de cette époque mémorable, et il est juste que le gouvernement honore sa mémoire, contribuant ainsi à maintenir toujours vivant dans l'esprit du public le sentiment de la gratitude et de l'admiration. La grande figure du général Alvear doit être perpétuée en bronze comme celle de tous ses autres compagnons d'armes, et j'espère que, dans un proche avenir, les générations qui ont hérité des avantages obtenus par les efforts et les sacrifices du vainqueur de Montevideo et d'Ituzaingo rempliront ce devoir que leur impose le patriotisme. »

C'est en ces termes que s'exprimait un ancien président de la République Argentine.

L'hommage qu'il laissait prévoir est, aujourd'hui, réalisé. Le bronze perpétue les traits du général Carlos de Alvear, une des plus grandes figures des rives du Rio de la Plata. Sa statue, comme nous l'avons déjà annoncé dans ces colonnes, œuvre du sculpteur français Bourdelle, s'élève, à Buenos-Aires, dans cette aristocratique promenade de la Recoleta, d'où l'on domine le vaste Rio, au milieu de jardins qu'enchantent les camélias et les roses.

Cet honneur était depuis longtemps dû au général Carlos de Alvear, qui fut un brillant soldat et un grand patriote et dont la vie peut être donnée en exemple.

Rappeler sa carrière, c'est citer les plus glorieuses pages de l'Histoire argentine. Ses faits de guerre sont légendaires. En parlant de lui, le président Bartolomeo Mitre, à la fois général et historien, a dit :

« Alvear était l'Alcibiade moderne, beau, enclin au faste et à l'ostentation, fougueux à la tribune, brillant dans les banquets, valeureux sur les champs de bataille et dévoré d'ambition. »

On peut ajouter qu'il fut surtout l'inspirateur de l'Assemblée générale constituante de 1813, dont il devint le premier président.

L'inauguration de son monument a donné lieu à d'imposantes cérémonies. L'exécution de l'hymne national argentin fut saluée par les acclamations d'une foule enthousiaste, tandis que le président actuel de la République, D.-Marcelo de Alvear, faisait tomber la toile qui recouvrait la statue équestre.

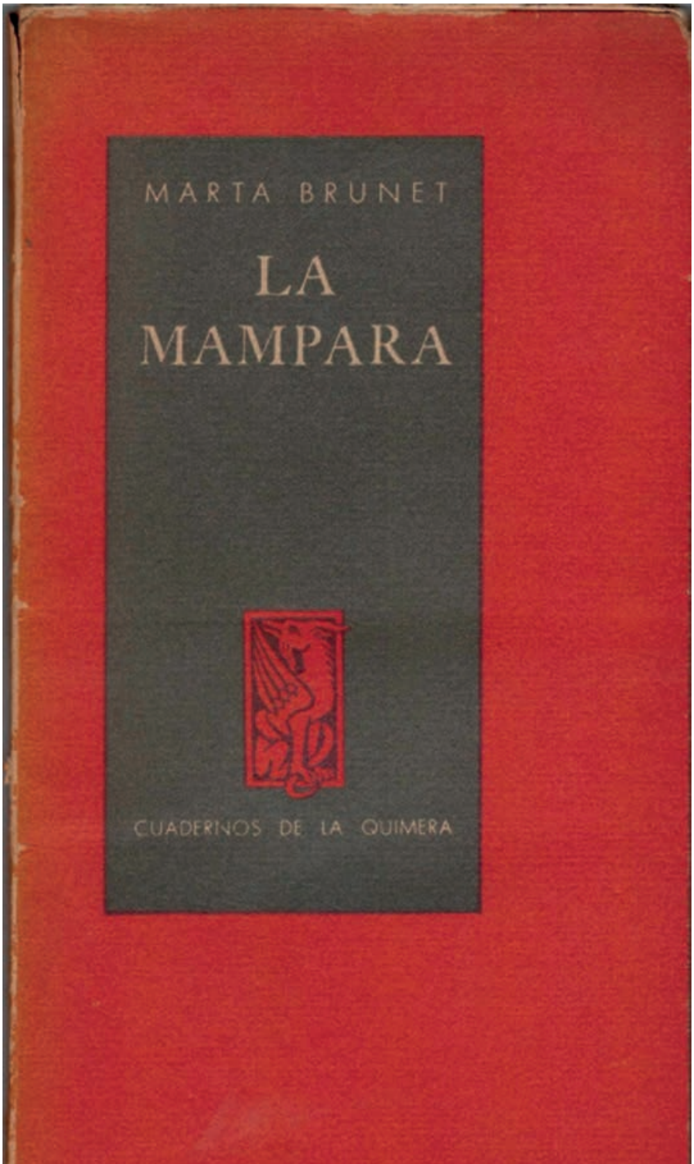
De nombreux discours furent prononcés. Le préfet de la ville de Buenos-Aires, M. Carlos Noël, qui fit dernièrement un long séjour à Paris, salua en termes émus le héros disparu dont la capitale argentine fêtait l'apothéose.

Le président de la junte exécutive, dans son allocution, fit remarquer que les peuples se montrent hautement dignes quand ils rendent hommage à leurs illustres ancêtres.

Les monuments sont érigés dans un but d'exemple pour les générations futures et comme un souvenir de faits passés projetant des enseignements pour le présent et pour l'avenir. La tradition de gloires communes et

Traducción-adaptación del capítulo 4 de *Bestia dañina* (*Mauvaise bête*) en revista *Les Annales Politiques et Littéraires.* 28 de noviembre de 1926:

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5740339p



Portada de *La mampara*. Buenos Aires: Emecé Editores, S.A., 1946.

(Colección “Cuadernos de la Quimera”, número 15).

ANALES DE LITERATURA CHILENA 36 (diciembre 2021) ISSN 0717-6058

II. NOTAS Y DOCUMENTOS

1. NOTAS

ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 22, diciembre 2021, número 36, 331-343
ISSN 0717-6058

FLOR DE CULTIVO

Verónica Zondek D.
Escritora
veronicazondek@gmail.com

Gabriela Mistral es una poeta descentrada, fuera de lugar. Explora, interroga, monta redes y conexiones, al mismo tiempo que arma y desarma esa herida abierta que le marca el costado. Su vida, es la colocación en palabras de una pulsión hacia la sanación personal y social. Su condición de curiosa y meditabunda, su energía 'patiloca', la arrancan del conservadurismo colonial en el que nace, a la vez que le otorga voz, libertad y conocimientos para omitir los nacionales deportes del pelambre y el chaqueteo. Por otro lado, ese no lugar en el que vivió, hizo que inventara un Chile a partir del territorio de su infancia. Esa fue su cuna, su consuelo y su paraíso original; fue lo que le prestó alas para vivir al margen de los pactos sociales. Ella adopta y atesora su gama de exilios, porque estos la hacen de algún modo inalcanzable, la convierten en un fantasma que flota suspendido, aunque con pies de plomo, sobre nuestra idiosincrasia oficial. Dicen que la venganza es dulce, y Chile se la cobró, convirtiéndola, hasta no hace mucho, en una estatua de sal inamovible.

Mistral desarrolla una poética a partir de lo cotidiano y alcanza profundidades extraordinarias gracias a su mirada no binaria y a su sensibilidad social y mística. Demora en todo lo que hace hasta que logra encontrar un decir propio y con él, se viste y chasconea el orden establecido. Para investigar esta vida de excentricidades naturales, propongo viajar con atención por algo que quiero llamar "Ruta Mistral". Lo que urge es adentrarse en sus escritos porque hoy, en medio de la revuelta y las demandas, ella habla claro y fuerte. Hay que revalorizar el conocimiento con que cargan sobre su lomo de carey aquellas tortugas sabias de tiempo lento como Mistral.

Mistral es una mujer contradictoria y provocadora que, como otras, ha sido acallada. Ella no es figura de sentido único, sino una que explora y atesora el surtido de cuerpos que posee la tierra. Entra y sale de sí misma cuando escribe, recoge trazos y trozos que dan cuenta del territorio y la acción material y espiritual que habita. Gabriela Mistral, nombre al que llega tras una larga arquitectura verbal de sí misma, es un ejemplo concreto de mujer empoderada y transgresora. Palabreó lo que quiso, luchó por las causas en las cuales creía, tuvo una rica y variada vida intelectual, vivió donde

la aceptaron como era, calmó las necesidades del corazón con quien quiso y escribió en lengua propia, sin amilanarse ante las críticas de sus contemporáneos. Fue una mujer política sin adscribir a partido alguno, una mujer religiosa sin adscribir a una iglesia, una madre sin tener hijos, una maestra sin tener instrucción formal. Se permitió vivir con sus contradicciones, rescató y usó el habla cotidiana de un valle y creó palabras nuevas desde la necesidad. Hizo patria en la letra y amó a su Chile particular. Quiso e hizo mucho por la "Patria Grande", reconociendo en ella la complejidad de nuestra identidad. Esto es, nuestra mixtura hecha de inmigrantes y pueblos originarios. En definitiva, ve a la América como a un gran crisol compuesto de seres errantes y en movimiento. En este crisol, dice, hay que buscar y fundar lo propio. Ella es nuestra conciencia mestiza y fracturada que trabaja para entregarnos un destino poético posible. Es decir, un sentido, un lugar, una estética y una dignidad. El lenguaje, nos dice, no podrá ser sino la secuela de esa "ruta cortada", una "dislocación" que resulta en una "torcedura absoluta del rumbo comenzado". La palabra, que el conquistador impone en América a la fuerza, es el tesoro del que disponemos para fundarnos y deletrearnos. Ahora, dueños de esta herramienta, dice ella, los géneros literarios no tienen importancia alguna. "Yo no creo en los géneros según la retórica, divididos por paredes de cemento. Hay fugas de un género a otro". Hablar así en aquel tiempo era excentricidad pura, aunque hoy nos parezca una obviedad y algunos lo hayan convertido ya en moda y marca de venta. Por pensamientos como este la trataron de tonta. Extraordinario es el que, en estos tiempos de camaleones decapitados, una mujer aplique al ámbito del pensar la generosidad de lo plural y lo líquido, de lo mestizo y de los pliegues que urden al mundo.

Lucila, la niña excéntrica que nació en un valle nortino, vivió rodeada de mujeres quienes con sus vidas, relaciones y labores conformaron la memoria viva de su Matria; es decir, son el humus de su escritura y, en ellas y su mundo, ancló sus ternuras, pasiones y pensamiento. Es ahí donde ella encuentra los códigos y la fortaleza que harán posible su vida y su trabajo. Lucila Godoy Alcayaga nace en 1889 en Vicuña. Otros excéntricos también nacen ese año: Charlie Chaplin, Anna Akhmatova, Alfonso Reyes y Adolph Hitler. A diez días del nacimiento, la familia vuelve a La Unión, pueblo donde su padre ejerce como maestro. Cuando Lucila tiene tres años, el padre abandona la casa y doña Petronila, se traslada a Montegrande, lugar donde Emelina su hija, la hermanastra de Lucila, es maestra y directora de escuela. Allí viven juntas las tres. Allí accede a los saberes que conformarán su Matria: la huerta, la quinta, la costura y los bordados que salen de las manos de su madre; la enseñanza primaria y amorosa que sale de la boca de Emelina; las historias bíblicas que encuentra en los textos escolares y que lee bajo un árbol de su patio primero y luego, ya en La Serena, junto a La Teóloga, su abuela paterna; y las historias populares que le cuenta la gente del valle. Estos son los pozos de donde bebe para educarse en forma autodidacta.

Lucila fue una 'rara' desde muy pequeña: retraída, callada, alta para la norma, lectora, siempre anotando lo que veía, sentía, imaginaba y vivía. Niña de pocas amistades, de hablar sola con las cosas y los amigos imaginarios. En la escuela de Vicuña, donde la llevaron para que continuara con sus estudios de primaria, no encajó. Sus compañeras recelaron de ella y no la aceptaron. Un día la culparon de ladrona ante la directora, una mujer ciega y además madrina de Lucila. Esta mujer transformó la acusación en un acto ejemplar frente a toda la escuela. Cuenta Gabriela que, muerta de vergüenza, se escondió apenas terminó el acto, debajo de un pupitre a esperar que todas se fueran. Cuando finalmente salió, ellas se encontraban aún ahí en la plaza con los bolsillos llenos de piedras con las que la apedrearon hasta hacerla sangrar mientras le gritaban ladrona. Mistral relata esto cada vez que puede, y lo recuerda como el trance más marcador de su vida. Este hecho refuerza su sentimiento de no pertenencia y marca, además, el fin de su educación formal. En su expediente personal se anota que no continúa con su educación porque es deficiente mental. Se lo anota así, porque resulta ser ventajoso en relación al de ladrona que obligaría a llevarla ante la justicia o a internarla en la correccional. La madrina y directora le sugiere a Petronila que mejor la entrene en labores del hogar para que la niña sirva para algo. En ese mismo instante, Lucila, rebelde, clarividente o excéntrica, decide no cocinar, no limpiar, no hacer la cama, no bordar, no coser. Decide no hacerlo nunca. No discute ni contradice a nadie. Su táctica consiste en guardar silencio y negarse a hacer lo que se le pide. Sus intereses, ella lo sabe, son la lectura, la huerta y la escucha. Sabe ya, a esa temprana edad, que si quiere proteger lo que le importa, debe dejarse regalonear. Quizá piensa que eso es lo que el mundo le debe. Su vida no ha sido exactamente la de una princesa y menos el de una princesa dormida que espera que llegue el príncipe a despertarla con un beso. Artífice de su propio camino y vida, Mistral decide en ese momento y para siempre, que otros serán los encargados de solucionar las labores del cotidiano. Esa resistencia silenciosa que la empodera, adquiere peso de pensamiento cuando ingresa a la Sociedad Teosófica en Antofagasta. Allí aprenderá lo que su intuición ya sabía: que el 'no hacer' puede ser algo muy activo.

Un año más tarde, Emelina se casó y abandonó Montegrande, por lo que Lucila y Petronila se mudaron a La Serena en busca de trabajo. Su educación queda ahora en manos de libros, bibliotecas y maestros que irá encontrando por ahí. A los 14 años comienza a publicar artículos y poemas en los diarios de la zona. Primero en *El Coquimbo*, un periódico laico de La Serena y luego en *La Voz de Elqui*, un periódico radical de Vicuña y otros. A los 15, ya ejerce de maestra en la escuela uni-docente de La Compañía Baja y comienza a leer los libros que le presta Bernardo Ossandón. Así calma su sed y cura su alma. La lectura y la escritura, desde este punto en adelante, serán su oficio lateral, significando que el principal es el de la pedagogía. A veces agregará a estos un tercer oficio lateral, el de la jardinería. Estos oficios laterales, son su "fiesta pequeña y clandestina". Ella habla, en varios escritos pedagógicos, de la

importancia del 'oficio lateral', porque es este el que evitaría que el entusiasmo por el principal, se pierda.

Cuando pienso en que la poeta nació a fines del siglo XIX y tuvo la biografía que tuvo en medio de un valle aislado, no puedo sino concluir que la Ruta de Mistral que recorro, es pasmosa, conmovedora y extraordinaria. Los obstáculos que Chile le colocó a lo largo de la vida, no son sino la muestra viva de la envidia que produjo el que una nacida fuera del tablero, jugase y jugase bien. Gabriela Mistral fue una mujer tenaz y obstinada, cuando de injusticias con ella o con otros se trató. Llegó a ser, para escándalo de muchos, directora de Liceos, reformadora de planes educacionales, primera mujer diplomático de la Cancillería chilena, primer escritor latinoamericano en obtener el Premio Nobel de Literatura, primera mujer en recibir el Premio Nacional de Literatura y primera persona a quien la Universidad de Chile le entregó el grado de Doctor Honoris Causa. Y mantengo el género masculino en algunas de estas denominaciones a propósito, porque quiero enfatizar el quiebre y la importancia que esto tuvo para nosotras. La fama mundial que tuvo le importó poco, porque según lo que dijo la "patitonta", como a veces se llamaba a sí misma, "la fama sólo sirve para confundir el trabajo poético con el personaje y no tiene ninguna importancia, salvo para abrir puertas por donde entrar a derribar muros…".

Lo que he contado sucede en tiempos en que en Chile las mujeres aún no conquistaban el derecho a voto y, por cierto, el tener opinión propia era una insolencia. Estoy segura de que lo que señalo fue posible gracias al personaje que la niña Lucila modeló con paciencia, palabras e imaginación, y que después de mucho pensar decidió nombrar Gabriela Mistral. Sin embargo, Lucila permaneció dormida al interior de Gabriela, y no llegó a enterarse de cuán extraordinaria llegó a ser la poeta que parió. Pienso que esa ignorancia de la creadora de Mistral, hizo que a la poeta no se le subiesen los humos a la cabeza. El gusano de la duda y el descreimiento en sí misma, nunca la abandonó. Lucila deja el mundo rural femenino y tradicional y entra al mundo masculino de la cultura y del saber. En ese espacio ancho y ajeno, sobrevive gracias a su inteligencia e intuición. Estas habilidades son las que usó para desarrollar un universo propio de relaciones y estrategias, sin las cuales no habría logrado impulsar lo que hizo. Es difícil descubrir esa red de relaciones en la maraña de escritos dispersos por doquier. Lo he ido descubriendo a tropezones entre sus escrituras sin fin. Lucila y luego Gabriela fueron, creo, excéntricas ubicadas y de gran imaginación. Entendieron tempranamente cómo y qué había que hacer, para ser alguien y decir algunas cosas, en el mundo intelectual, artístico y diplomático manejado por hombres.

¿Qué fue lo que permitió que una tímida, introvertida y socialmente castigada niña del Valle de Elqui se convirtiera en una joven aplicada y curiosa, en una escritora y maestra con voz propia y crítica en la ciudad conservadora de La Serena? Mucho he pensado en esto y estoy casi segura que lo que despertó al genio remolón

que dormía en sus entrañas fue, por un lado, el regalo inesperado y feliz que la hizo acceder a una biblioteca y por otro, la suerte de mantener una relación de respeto y conversación con alguien como Ossandón. Esto no sólo le entregó la seguridad que necesitaba para escribir, sino que le abrió una puerta al pensamiento y la reflexión. Es decir, este señor, también nacido en el Valle, maestro y lector, director del diario *El Coquimbo* donde Lucila publicó sus primeros poemas y artículos, era un hombre de grandes conexiones en el mundo regional y nacional porque había ocupado, entre otros, el cargo de alcalde.

Por ser Lucila maestra en la escuela de La Compañía Baja, se le otorgó una casa donde vivió con su madre. En esa escuela pobre y sin recursos, pero con vista al mar y con quinta donde pasear, Lucila –pronto Gabriela– decantó sus experiencias y comenzó a escribir y a publicar. La casa se convierte pronto en un pequeño lugar de peregrinaje para muchos de los que leen sus artículos y poemas en los diarios y revistas regionales. Iban a conocerla, querían saber quién era la autora de esos escritos polémicos. Así, Lucila de 15 años, volvía a despertar curiosidad y producir polémica. Bernardo Ossandón, uno más entre los visitantes que llegaron a verla, supo a la primera quién era Lucila y qué era lo que necesitaba. Es así como Lucila accede a los libros del dueño de la única biblioteca bien surtida en la ciudad. Así es como entra en el vértigo de la lectura y del pensar. Tan importante como lo hasta aquí descrito, resultó ser el hecho de que Ossandón era radical y masón. Esto es importantísimo de notar. Al entender él las luces excepcionales de Lucila, decide conectarla con algunos integrantes del mundo masón del cual él forma parte. Años después, ya auto-bautizada como Gabriela, entra a la Sociedad Teosófica independiente de Antofagasta donde prosigue construyendo redes y aprendiendo. Me doy cuenta, al caminar por su Ruta, que casi la totalidad de los escritores, educadores, intelectuales y políticos a los que accede Mistral primero en Chile y luego en Latinoamérica, Europa, Asia y Estados Unidos, resultan ser personas ligadas a la teosofía o a la masonería. Mistral se interesa y entra a la Sociedad Teosófica, porque en ella encuentra hombres y mujeres que comparten una doctrina que une al cristianismo con el budismo y el hinduismo. Es decir, un mundo espiritual que le enriquece la idea viva del materialismo, en la que se reconoce, pero no enteramente. En cambio, aquí encuentra y atesora hasta el fin de sus días (aunque más adelante deje la Teosofía), la creencia en la reencarnación y la telepatía, además de las prácticas respiratorias yoguis con las cuales logra conciliar el sueño. La Sociedad Teosófica, de la que se hace miembro por al menos 20 años, le permite fusionar sus búsquedas espirituales con su pensamiento y acción social y educativa. Entra en relación con interlocutores y lectores que la leen, la admiran y la contactan. Lee el *Bhagavad Gita* y se escribe con maestros orientales y escritores como Sri Aurobindo, Aldous Huxley, Eduardo Barrios, Manuel Magallanes Moure, Tobías Vera, Miguel de Unamuno, José Vasconcelos y otros. Así fue, como sin querer queriendo, su amistad con Ossandón le facilitó la entrada al mundo literario, intelectual, educacional y político de la época. Así

también nació la amistad con Pedro Aguirre Cerda, quien también, obvio, era masón. Ya en el seno de la Sociedad Teosófica, Mistral arma sus propias redes y amistades y supera sus 'desventajas' de género, clase, estética, origen, nacimiento, estado civil y educación. Estas conexiones fueron su manera de doblarle la mano a los prejuicios y a su condición de 'rara'. Este fue un salto osado que pudo haber sido suicida, pero es el que engendra y consolida a Gabriela y lleva a esta 'doña nadie' a México, para luego insertarla en el mundo que la reconoce como gran poeta, maestra, diplomática, intelectual, escritora, conversadora, defensora de los derechos humanos y de la tierra. Es la primera escritora y pensadora latinoamericana reconocida por el mundo. Sin este eslabón, y con las dificultades ya descritas, es imposible entender el cómo una niña sale desde un valle perdido hacia el mundo, y el cómo es que vuelve de ese mundo a Chile convertida en la leyenda de piedra, en la figura de una profesora medio amargada que le canta a los niños y a la maternidad.

Para entender la energía que se agita en la poeta, volvamos a algunos de los contratiempos que tuvo antes de salir de Chile. ¿Qué pasó que, a pesar de haber salido bien en los exámenes y de tener el dinero y las ganas de estudiar para profesora, no fuera admitida en 1905 como estudiante a la Escuela Normal de La Serena? Pues el profesor y presbítero de la misma piensa que tener a una atea, pagana y de ideas liberales en la sala, será una muy mala influencia para las estudiantes. Es decir, a la niña aventajada, intelectualmente inquieta y opinante, que publica en diarios de la zona, se le niega la posibilidad de formarse. Opinar, ser crítico, proponer, son cosas que a una mujer no le está permitido. Excentricidad, que más vale eliminar de raíz antes de que cunda. No sospechó ese cura que la niña era tozuda. ¿Qué es lo que dice la niña soñadora en esos artículos que publicó y que incomodan tanto? Escribe sobre el derecho de la mujer a educarse, sobre la necesidad urgente de una reforma agraria; exige educación pública y obligatoria para todos e igualdad de salarios entre hombres y mujeres; reclama el cuidado de la tierra y propone que hay que sacar de ella sólo lo que se necesita. Como ven, estas demandas son actualísimas en todos los planos. Su oposición al extractivismo y la economía depredadora, su respeto por la infancia y el derecho de ella a la felicidad y a las necesidades básicas, es algo que el SENAME o como se llame ahora tras el maquillaje al que lo someten, debería escuchar, si se toma en serio su función. Reclama también por los derechos de campesinos, obreros y mujeres. Apela a las dirigencias sordas y empoderadas del país.

Los cuatro años que trabaja en La Compañía Baja (1903-1906) fueron importantísimos en su formación. Allí se enamoró por primera vez de un hombre, de la enseñanza rural, de la escritura y de la contemplación. El oficio que aprende allí, no sólo la independiza económicamente, sino que funda los cimientos de su nueva imagen y carrera profesional. Aquí es donde nace Gabriela Mistral la poeta. En esta escuelita apartada y hambrienta, encuentra y define el perfil de maestra rural que quiere ser y fija su prioridad en la enseñanza que quiere impartir a los desposeídos,

sean estos niños, mujeres u obreros del agro, las minas o la urbe. No olvidemos que estos son los tiempos de las grandes migraciones del campo a la ciudad o a las minas y también en el que se forman los sindicatos obreros del salitre. La sociedad chilena se compone entonces de terratenientes y de una creciente y pujante burguesía minera. El resto de la población recién despierta o está por despertar. Saco esto a colación para que situemos los actos y pensamientos de esta niña provinciana. Sigamos. Es aquí también, donde ella desarrolla y pone en práctica por primera vez sus ideas y técnicas respecto a la alfabetización, donde define la importancia de la imagen para despertar el apetito del conocimiento y el de las canciones para interesar y despertar la curiosidad por el mundo en niños y en adultos. Aquí también desarrolla conciencia en torno a la importancia de multiplicar la cantidad y el acceso a las bibliotecas, e implementa escuelas nocturnas para alfabetizar y entregar aritmética básica a los adultos. Por otro lado, verifica que el contar historias abre el apetito por el conocimiento y arma lazos entre los oyentes. Es aquí también donde regala libros por primera vez y provee de desayuno a los que asisten a sus clases para que no pierdan la concentración.

Estoy segura que estos dos hitos, la escuela y el encuentro con Ossandón, son los que hacen de ella la poeta, escritora, lectora, pensadora y maestra que es y cimentan su carrera vitalicia como colaboradora en los periódicos. Fue en esa Escuela donde anudó su mirada sensual e imaginativa para con la naturaleza y donde comenzó a urdir las redes, primero locales y luego internacionales, que convirtieron a la provinciana excéntrica y desconocida, en mujer, de no menos excentricidad, pero de relevancia universal. Lo que aprende y desarrolla aquí, es la punta del hilo que la conecta con Pedro Aguirre Cerda, que a su vez le hace el pase a Vasconcelos quien la invita a México para, más tarde hacerle gancho con el mundo. Pero aún falta mucho para eso. Lucila recién comienza su carrera de maestra en La Compañía Baja y otras escuelas de la región. Tiempo después vagará por los liceos de Chile ejerciendo de profesora primero y de directora después. Diecisiete andarines años chilenos. “Patiloquismo” local que le entrena el paso, la letra y la mirada. En el intertanto y ejerciendo de maestra en el Liceo de niñas de Los Andes, participa en un concurso nacional y gana, en 1914, un premio que la saca de sopetón del anonimato y entonces ya no hay vuelta atrás: Gabriela Mistral esconde y ampara para siempre, en sus propias entrañas, a la niña Lucila.

Volvamos atrás para entender cómo esta excéntrica accede a un título de maestra que le permitirá ejercer en los liceos sin haber asistido al Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile ni haber cursado la Normal. Obtiene el famoso título a través de exámenes libres, que rinde en la Escuela Normal de Santiago en 1910. Eso la autoriza a ser Preceptora Interina, pero no la libra del desprecio de los maestros. Empieza a trabajar como profesora en el Liceo de Barrancas y luego en el de Traiguén, donde por primera vez tiene contacto directo con el pueblo mapuche. En 1911 ingresa como

profesora e inspectora al Liceo de Antofagasta. Esto es importante porque es aquí donde ingresa a la Sociedad Teosófica "Destellos" y construye los lazos y redes que adoquinarán su Ruta, para paso a paso sortear la maledicencia y encontrar lo suyo. Después de permanecer ahí poco más de un año, se traslada por un tiempo largo al Liceo de Los Andes (donde escribe, publica y entra en contacto epistolar con Rubén Darío). Desde allí enviará sus sonetos al concurso. En ese Liceo permanece hasta que Pedro Aguirre Cerda (Ministro de Justicia e Instrucción Pública de la época a quien había conocido en Pocuro, pueblo cercano a Los Andes), la nombra directora del Liceo de Niñas en Punta Arenas (1918). Para allá parte junto a su amiga la escultora Laura Rodig. Es aquí donde termina de escribir y da el nombre de *Desolación* a su primer libro, que será publicado por el Instituto de las Españas en 1922, en Nueva York, gracias a las gestiones del profesor y escritor Federico de Onís (también masón). Su próximo destino como directora es el Liceo de Niñas en Temuco, donde se reencuentra con la realidad y el imaginario del pueblo mapuche y con la realidad de los reos de la cárcel pública, a quienes visita con regularidad para trabajar con ellos. Es aquí donde conoce y lee los poemas adolescentes de Neruda quien, con cierto temor, la busca y contacta. Termina su vagancia de maestra y directora, en el Liceo Nº 6 de Niñas en Santiago, donde escribe *Pensamientos pedagógicos*, un escrito que vuelve a incomodar. En todos estos liceos Mistral pone en práctica lo que escribió sobre la educación. Los crecientes buenos resultados de sus propuestas asombran cada vez más a Pedro Aguirre Cerda, por lo que no duda en recomendársela a Vasconcelos (masón), quien se entusiasma y la invita en 1922, a ser parte de la reforma educacional rural e indígena de México. ¡Qué pena que Chile nunca vio en ella a la vanguardista educacional que otros países sí vieron y atesoraron! ¡Qué pena que hoy no se consideren sus ideas pedagógicas! En casa de herrero, bien sabemos que se usa la cuchara de palo.

Todo lo que he contado hasta aquí muestra cómo Mistral urde los puntos con los que teje su red de lectores, amigos y conversadores que incluye entre otros, a educadores, intelectuales y escritores. Ya todos saben que es una personalidad extraordinaria y, por lo mismo, tiene amigos y también enemigos declarados.

Mistral hizo para sí lo que otros no hicieron por ella. Es su propia agente en la búsqueda de interlocutores y relaciones. Su interés en distintas áreas, oficios y medios, no es exactamente el de una mujer dispuesta a la domesticación. Muy lejos de la idea hegemónica de lo que una mujer debe ser, Mistral llegará a ser alguien imposible de obviar. Excéntrica, pero excéntrica situada. Considérense los cargos que llegó a ocupar mientras escribe una obra que aún hoy no se conoce por completo: profesora de escuelas rurales y directora de liceos emblemáticos en Chile; diseñadora de la enseñanza rural en la Reforma Educacional Mexicana; cónsul en Madrid, Lisboa, Niza, Petrópolis, California, Veracruz, Nápoles y Nueva York; Consejera del Instituto de Cine Educacional sede Roma y del Instituto de Cooperación Intelectual sede París; fundadora de la Sociedad Naturista de Chile; Consejera y luego

Delegada de Chile en el Instituto de Cooperación Internacional de la Sociedad de las Naciones en Ginebra donde entre otros, participó del Congreso de Protección a la Infancia y fundó la colección de Clásicos Iberoamericanos. Activa en congresos, también dictó charlas en paraninfos universitarios y organismos internacionales sobre la geografía, historia y gentes de Chile a la vez que colaboró siempre en periódicos y revistas con el fin de aumentar su presupuesto. Además, y debido a sus múltiples escritos en torno a la causa sandinista, Sandino la nombró Benemérita del Ejército Defensor de la Soberanía Nacional en Nicaragua y, además, Abanderada Intelectual del Sandinismo.

También tuvo una manera excepcional de encarar la maternidad. No parió hijos, pero Chile quiso que fuera la madre virtuosa de la Nación. Mistral calla y deja que el tiempo desmadeje y destape sus rostros ocultos e intensos y para nada canónicos. Adopta y cría a su sobrino Yin-Yin, escribe canciones de cuna, pero le habla a la madre que, según ella, es quien la necesita; defiende los derechos de la madre soltera y la obligación que tiene el Estado de protegerla. Para entender la ferocidad de su convicción, léanse los poemas a las madres que escribió e incluyó en las primeras publicaciones de *Desolación*. Mistral, como ya sabemos, se rebela contra cualquier abuso. Ve en la tierra a la madre de todo lo que existe, por lo que las obligaciones para con ella, son ineludibles. Escribe, discursea, conversa. La palabra es su hija amada, parida con dificultad y cuidado. Es su marca filial más poderosa y nunca la abandona ni deja de alimentarla.

¿Por qué a Mistral no la aceptan cómo es? Porque tiene palabra y la usa para amar y pensar en forma independiente. Porque es alta, porque fuma y gusta del trago y la conversación. Porque habla lento y ríe fuerte; Porque viste con poca gracia, aunque yo la he visto en fotos donde eso no es así. Porque no se tiñe el pelo, no se maquilla, usa zapatos cómodos y no luce joyas. Porque es coqueta y juguetona, maliciosa y de mirada verde y profunda. Porque es directa y deslenguada. Porque es una apasionada del cine y los monos animados. Porque conversa con sus muertos y los busca. Porque no come carne roja. Porque construye relaciones horizontales y ve en eso la gran ventana al conocimiento y al crecimiento. Porque sus manos sólo sirven para trabajar en el jardín y escribir y para los otros quehaceres necesita ayuda. Porque con eso consigue que siempre haya alguien dispuesto a facilitarle las tareas. Este es su punto débil, pero también el que le presta músculo para vivir. Secretarias, amigas, amores, diplomáticos, presidentes, ministros, estudiantes, profesores, profesionales de un cuanto hay, están siempre dispuestos a tenderle una mano. Con muchísimos de ellos mantuvo una correspondencia abundante, donde por cierto se encuentran algunos de sus tesoros mejor guardados. Mistral es una escritora torrencial de cartas y ellas constituyen uno más de los tantos géneros literarios en los que incursionó. Cuando pienso en sus cartas, con las que he trabajado, pienso en ellas como en senderos que nos va dejando para que logremos, algún día, conectar los caminos que desembocan

en su Ruta imaginaria. La conversación hasta altas horas de la noche, sus 'noches habladas', también están entre las palabras que más amaba. No hay que olvidar que lleva la oralidad en la sangre. Esto consolida en ella el gusto por la lengua viva. Es la sangre que alimenta su escritura. Nada escapa a sus sentidos atentos. Todo queda registrado.

La relación que Mistral sostuvo con la palabra fue de un ardor extraordinario. La palabra, fue su camino, su amiga y escucha, su estrategia para desterrar el desastre, su entrada y salida de la erótica, su mística, su contribución al mundo poético, de las ideas, la política y la educación. Su manera de rabiar y también su manera de expandir pasiones y hallazgos. La palabra fue su tabla de salvación y con ella dibujó los fragmentos a partir de los cuales se construyó para convertirse en la vocera amante y justa de América. En la escritura ella recupera lo perdido y le da sentido al mundo. La 'patiloca' hila largos collares de palabras mientras camina. Usa el lenguaje popular, el libresco e inventa si es necesario. Teje a mi juicio una de las tramas verbales más complejas que, aunque no se supo de inmediato, la dignifican y nos dignifican a todas y todos.

Recordaré una anécdota que transparenta al máximo su condición de excéntrica para el sistema. Gabriela Mistral ganó La Flor Natural, máximo galardón otorgado en el Concurso Poético que organizó, dentro de los Juegos Florales que se celebraron en Santiago por primera vez en 1914, la Sociedad de Escritores y Artistas de Chile. Ella ganó ese concurso con tres de sus *Sonetos de la muerte*, que disputaron el primer lugar al poema *Plegaria a María* de Julio Munizaga Ossandón. Al abrir el sobre y ver que el ganador era una poeta y no un poeta, y que nada se sabía de ella, la sorpresa fue mayor. El ganador de este premio es quien elige a la *Reina de la Fiesta* entre las diez favorecidas que están en el escenario y que forman *La corte de Amor*. Una vez elegida, los poetas deben escribirle un poema. Mistral no se encuentra en el escenario, por lo que ella no lee sus sonetos ganadores. En su ausencia, es Munizaga quien elegirá a la Reina y Víctor Domingo Silva quien leerá los tres *Sonetos de la muerte*. Sin embargo, ganar el certamen la hace conocida entre los que escriben. Quiéranlo o no, los escritores tienen que abrirse a la posibilidad de que una mujer puede disputar de igual a igual sus espacios. Mistral que no está sobre el escenario cuando se entrega el premio, asiste sí de voyerista desde las galerías porque, como lo consigna en una carta escrita el día después al poeta Magallanes Moure, quiere verlo a él y escuchar su voz. Lo ha leído, le gusta lo que escribe, sabe que es presidente de la SEACH y que forma parte del jurado. La puesta en escena de este premio es un mundo ajeno al de Mistral. Es un mundo que da cuenta del lujo aparatoso y de la modernidad. La aristocracia asiste al teatro para que la vean, para mostrar sus cuerpos y objetos ante los otros, para ser el espectáculo central del teatro. Médula del deseo, las artes acomodadas, la exhibición del lujo y del qué dirán, el Teatro Santiago es por lo mismo y también, el espacio al cual Mistral decide restarle su cuerpo para, en su lugar, instalar el peso de la palabra y la pertenencia a una clase y a un género. Por muy excéntrico

que esto parezca, es importante porque es así como subvierte para siempre, en acción y palabra, el teatro de los Juegos Florales. Mistral desafía la imagen de la mujer florero y observa el espectáculo de su ausencia desde lejos. Al acto oficial asiste el presidente de la República, razón por lo cual el certamen, fuera de ser oligárquico, es también oficial. ¿Cómo es el escenario? Pues, está profusamente decorado. Hay diez bellas damas vestidas con tules y joyas y peinados y trajes que hoy nos parecerían salidos de un cuento de hadas. Estas mujeres están sobre el escenario a los pies de un trono vacío que recibirá a la Reina una vez que sea elegida. Ellas son la Corte de Amor. La Reina debe entregar el premio al poeta laureado, aunque esta vez no fue así. A la izquierda, un piano y un violín. A la derecha, los cinco poetas seleccionados vestidos sobriamente. Pero en realidad sólo son cuatro, pues Mistral no está allí. ¿Dónde ubicar a Gabriela Mistral? ¿Entre los hombres de negro o entre las princesas envueltas en tul? De entre esas diez bellas jóvenes expuestas allí, los poetas presentes que han sido elegidos escogen a la Reina del certamen que, una vez nombrada, sube al trono ubicado sobre un estrado de rosas y se adjudica el reinado de la ciudad por un año. Cada uno de los poetas elegidos deberá escribir un poema a la Reina, para leérselo un mes después. Mistral cumple con escribirle a la musa. Escribe un poema donde la trata de tú a tú y le pide que la 'melifique', que la reciba en esa corte palaciega donde ella no calza ni calzará nunca. Nuevo desacato, porque no la trata de musa ni le canta loores. ¿Rara? Pues sí, encuentra un modo para cumplir con las reglas y a la vez, no obedecer. Es obvio que el triunfo de Mistral rompe con la visión imperante respecto a la escritura de mujer. Mistral entiende a la perfección cuál es el lugar que ocupa. Sabe el terreno que pisa y sabe cuán imposible le será participar de ese mundo si no teje redes y continúa autoformándose. Estas redes las obtiene primero publicando poemas y artículos en la prensa y en revistas, y luego, escribiendo cartas y entrando a la hermandad teosófica. Es así como Gabriela Mistral, que no nace flor natural, se convierte en flor de cultivo.

Pasemos ahora a la política, para entender la excentricidad de la poeta en este campo. También aquí tomó un rumbo propio. Nunca perteneció a un partido, aunque muchos hacen como que sí. Mistral es mujer que piensa y dice las cosas. No le importa contradecirse, le importa decir lo que cree. Este permiso que se auto-concede para no ser unívoca, para no casarse con nada, es lo que a mí me parece extraordinario. Modifica y se deja modificar. Está viva y el dogma no es lo suyo. Sin embargo, hay asuntos que sí fija y que la acercan más al mundo socialista que a otros: su creencia en los derechos de los campesinos, obreros, niños y mujeres. Su mirada americanista. Su creencia en la educación y la necesidad de hacer campañas por la educación popular; su fe en la reforma agraria como solución a los problemas básicos de la América Latina; su necesidad de defender la lucha de Sandino y enfrentarse a la política intervencionista de USA; su defensoría de la paz en todas partes; su militancia anti-fascista furiosa. Daré un solo ejemplo del activismo silencioso de Mistral: siendo ella Cónsul en Portugal,

promovió un acuerdo entre los consulados y embajadas americanas con el fin de sacar de España a escritores, profesores e intelectuales que corrían peligro de muerte. Este es un punto a desarrollar en extenso, porque da cuenta de su extraordinaria rareza y consecuencia.

Al trabajar en las casi 1000 páginas de *Mi culpa fue la palabra*, libro que publiqué el año 2017 en LOM, ordené los poemas por tema, tal como Mistral lo hizo en las secciones de sus libros, asunto que me permitió encontrar algunas cosas. Entre ellas, compartiré lo importante que me pareció la amplísima gama de sus poemas en torno a la locura, la alucinación, el desvarío y más. ¿Por qué traigo esto a colación? Porque la excéntrica que perseguimos aquí es, pienso, la misma que Mistral reconoce en esas locas que no son otras sino ella misma o las que hubiese querido ser. Refuerzo esta mi intuición al leer esos poemas una y otra vez. Mistral lo dice mejor en una carta dirigida a Dulce María Loynaz: "Las locas son las mujeres extraordinarias, de talento y personalidad excepcionales, a las que el mundo, por ser distintas, llama locas". Nada que agregar, salvo recomendar la lectura de al menos dos poemas para entender esto: "La otra" y "La contadora".

Polémica y transgresora, Mistral fue una feminista *sui generis*, que se agarró con uñas y dientes a su pensamiento americanista y social. Esto hace que mire el mundo con un ojo particular que la entronca necesariamente en una extranjería profunda que nunca la abandona y que a veces la distanció de algunas luchadoras pero que finalmente la entronca con las mujeres del MEMCH. Excéntrica hasta para sí misma, su defensa de la mujer es única. Creo que el hilo que la enhebra y la borda desde que nace hasta que muere es esa pajita en el ojo que no la deja quedarse dentro del estuche convencional y la abre a lo distinto. Ese es el testimonio que nos entrega y desde ahí defiende con ejemplo y escritura los derechos de la mujer.

Mucho antes que Neruda, Mistral reconoce en la materia el punto de partida para entender el mundo. Desde ahí sueña con lo posible y lo imposible. Desecha por completo esa mirada occidental que ve en la tierra fuente de riqueza inagotable. Postula en cambio, un sentido hondo y ligado al ciclo de la vida. Dice "La tierra está 'viva' en primer lugar porque es fértil. Todo lo que sale de la tierra está dotado de vida y todo lo que regresa a la tierra es provisto nuevamente de vida. El binomio homo-humus no debe comprenderse en el sentido de que el hombre es tierra porque es mortal, sino en este otro sentido. Que si el hombre pudo estar vivo, es porque provenía de la tierra, porque nació de –y porque regresa a la terra mater".

¿Ecologista? ¿Indigenista? ¿Socialista? ¿Religiosa? ¿Excéntrica?

Creo que estamos frente a una mujer adelantada, contradictoria a la vez que consecuente con sus experiencias. Una mujer recolectora de materias que en su andar por las calles físicas e imaginarias del mundo recicla geografías, frutos, plantas, seres, herramientas, comidas y más. La materia, que ella nombra "la cosa desnuda", es la que contiene la substancia. Las cosas están hechas de materia, la materia contiene el

misterio. En el misterio se encuentra la trascendencia. La materia, todas las materias, cuando se aprehenden llegan más allá de sí mismas y se integran a un todo que es esencial. Mistral hace un recorrido de las cosas, hace una poesía trascendente a partir de la mirada, porque sabe que debemos nombrar lo nuestro para construir dignidad y conocimiento. Nuevamente lo americano: nuestra geografía, nuestro paisaje. Conocer y deletrear. Cantar cada una de las materias del continente para gestar los mitos fundantes y escuchar su vagido. Conocer nuestra tierra para amarla y cuidarla; para dejar de ser unos copiones serviles y acomplejados, unos pobrecitos colonizados de mente y corazón. En eso, piensa Mistral, consiste la poesía. En acercarse a las cosas como por primera vez, con los sentidos muy abiertos. Es en ese candor inicial donde se encuentra la capacidad de ser poeta. Es en esta disposición y apertura al éxtasis del misterio que hay más allá de las cosas, donde Mistral encuentra lo religioso. Dice: “la rosa es algo más que una rosa, y la montaña algo más que una montaña”.

Para Gabriela Mistral, Chile y América son la materia de donde brota su escritura. Su tiempo ocurre durante la primera mitad del siglo XX. Su sino fue ser una patiloca con ruta propia; una deslenguada; una poeta sin moda ni ismos; una mujer poderosa en palabra política; una pensadora de la América. Creo que no ha habido otra en el continente con esa actitud renacentista para con el conocimiento y la creación. Una visionaria que se agarra con sus manos a las montañas y hunde los pies pelados en la tierra. Mistral, ya sabemos, no fue profeta en su Matria, pero con el tiempo su fantasma decanta y se incrusta aquí y nos pena. Se instala, con o sin permiso, en la revuelta de octubre para reavivar en los fuegos rabiosos, las demandas que fueron suyas hace 100 años. Pienso entonces que su excentricidad lo es solo a ojos de un mundo reducido que piensa que los problemas se enmiendan solos o pasan colados con el tiempo. De un mundo que no ama ni lee lo suyo y aspira a ser y a tener lo afuerino.

ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 22, diciembre 2021, número 36, 345-353
ISSN 0717-6058

SARA MALVAR EN PARIS: ARTISTAS, REDES Y EXPOSICIONES[1]

Patricio Lizama A.
Pontificia Universidad Católica de Chile
plizama@uc.cl

Sara Malvar y José Backhaus poseen gran formación artística, conocen el viejo continente, sus grandes museos y encarnan a la pareja moderna. Intelectuales, artistas, cosmopolitas, matrimonio sin hijos, dedicados al arte y a la pintura, llegan en marzo de 1921 a París, ciudad compleja, abierta, móvil, con un campo cultural diverso y autónomo.

Ellos se instalan en Bellevue (sur Seine et Oise), en los alrededores de la capital, y si bien no tienen una vida de café y bulevares, academias libres y talleres como la mayoría de los pintores de la época, frecuentan Montparnasse, barrio con "libertades excepcionales de expresión" que en esos años atrae a hombres y mujeres de todas las razas y tendencias.

Nos interesa destacar en estas páginas algunas modalidades a través de las cuales, con una lenta y continua familiaridad con las propuestas emergentes, con la mediación de conversaciones, participación en redes personales e intelectuales, lectura de libros y revistas, visita a exposiciones, Sara logra profundizar su entendimiento del arte nuevo y vincularse a los actores centrales de la vanguardia residente en París desde 1921 hasta 1923. Su articulada comprensión se revela más tarde en sus escritos publicados en las "Notas de Arte" de *La Nación* entre 1924 y 1925.

LOS ENCUENTROS CON ÁLVARO YÁÑEZ EN PARIS Y HENDAYA

José y Sara dejan Madrid después de tres años y se trasladan a vivir a París en 1921. Álvaro Yáñez[2] junto a su mujer Herminia Yáñez residen en París desde 1919 y este, en

1 El presente trabajo es parte del proyecto de investigación "Sara Malvar: creación, crítica y modernidad" (CCA-Investigación 2021-VRI UC), del cual soy investigador responsable.

2 Álvaro Yáñez Bianchi, años más tarde, firma sus textos con el seudónimo Jean Emar en los años veinte y con el de Juan Emar en los años treinta.

carta fechada el 20 de marzo de 1921, le informa con gran alegría a su hermana Luisa la llegada de José y Sara a la capital francesa: "El suceso de la semana ha sido una agradable sorpresa que tuvimos anteayer, viernes, con la llegada a esta de Backhaus y Sara"[3].

Ellos(as) se conocen largo tiempo, comparten la vocación artística y Sara, ya en 1921, posee una alta valoración y un temprano interés por la pintura moderna. Este hecho no es menor si consideramos lo que les ocurre a varios pintores nacionales que viajan a Europa en las primeras décadas del siglo XX y que, a diferencia de ella, viven experiencias de desconcierto y rechazo ante la producción plástica que desconocen[4].

El departamento parisino de Álvaro y Mina ubicado en la calle Hégésippe Moreau, en Montmartre, es un lugar donde se reúnen artistas de la vanguardia y los recién llegados también acuden allí: "Sara y Backhaus han venido muy a menudo a vernos", escribe Álvaro a su hermana el 10 de abril de 1921[5].

La convivencia de estos artistas chilenos continúa durante el verano de 1921 en Hendaya pues José y Sara, arriendan "un departamento por los meses de julio, agosto y septiembre y nos han propuesto tomarlo en medias, lo que hemos aceptado gustosísimos"[6]. Álvaro, que ha dejado un tanto la pintura "para consagrar todo mi tiempo a la escritura, y al estudio de filosofías", afirma que "en Hendaya volvería a pintar"; los Yáñez podrán llevar a su pequeño hijo a tomar "aires de mar" y todos continuarán los diálogos acerca del arte. Álvaro confiesa a su hermana: "así es que tú comprenderás con cuanto agrado vamos a tomar tres meses de playa y de vida campestre"[7].

Estos encuentros son parte de la formación alternativa, de la educación no institucionalizada, del animado debate de los artistas de ese tiempo y de la búsqueda acerca de lo que emerge, pues los cambios de paradigma en las artes y la cultura en las primeras décadas del siglo XX, anulan "el deseo de aprender con un maestro. Como dijo Max Jacob: 'Más se aprende con un joven camarada que con un viejo maestro" (Carpentier 315).

Los testimonios acerca de la relevancia de estas conversaciones son elocuentes. Camilo Mori afirma que "el joven Yáñez acoge en su casa a los recién llegados, los jóvenes escuchan cosas jamás oídas y aprenden nuevos nombres de pintores. París comienza a revelárseles" (7). Vargas Rosas escucha las reflexiones de Álvaro "sobre

---

3 "Carta de Álvaro Yañez a Luisa Yañez. París, 20 de marzo de 1921. Fundación Juan Emar, inédita ".

4 Ver *Bohemios en París*. Wenceslao Díaz (investigación, edición y notas). Santiago: Ril, 2010.

5 Carta de Álvaro Yañez a Luisa Yañez. París, 10 de abril de 1921. Fundación Juan Emar, inédita ".

6 "Carta de Álvaro Yañez a Luisa Yañez. París, 20 de marzo de 1921. Fundación Juan Emar, inédita ".

7 "Carta de Álvaro Yañez a Luisa Yañez. París, 20 de marzo de 1921. Fundación Juan Emar, inédita ".

el nuevo movimiento", va a su departamento, "otra tarde [Álvaro] se pasó hablando de lo mismo", y si en mayo de 1921, Vargas Rosas le confiesa a Henriette Petit que "mi criterio de antes se ha transformado", en enero de 1922 tiene certeza de su renovada comprensión de la pintura: "ya me gusta Cézanne… es el punto de partida de hoy día -en mis orientaciones de arte-" (Díaz *Bohemios* 185 y 218).

Sara llega a París con una comprensión muy avanzada del arte moderno y en estos encuentros con Álvaro y Herminia, ella aporta una visión muy elaborada. Wanda Morla en enero de 1922 sostiene "que la señora de Backhaus ha resultado de un talento admirable … ha hecho cuadros de mucho carácter … (Díaz *Pájaro* 86). En noviembre del mismo año, Wanda atestigua la profundidad del conocimiento de Sara:

> Oírla hablar de pintura es extraordinario, es una modernista sincera y creo que su edificio es sólido … ella dice que el cubista … debe de sufrir de una exaltación visual intelectual enorme, los nervios están erizados, se pinta no el objeto, la mesa y lo que hay encima, tal como se ve normalmente, sino todo lo que se desprende de vida interior de esa mesa (Díaz *Pájaro* 415).

Sara distingue bien la novedad del cubismo ligada a un "arte de concepción" que se aleja de la mimesis realista, abandona la mirada apariencial, ilusionista y postula una visión que es más conceptual y abstracta. Ella entiende que lo relevante no es el uso de la geometría, sino el alcanzar esa "exaltación visual intelectual" que fragmenta, descompone y reorganiza la realidad en sus formas esenciales y logra "fijar en la tela todas las facetas, todos los momentos del objeto, y su variedad ininterrumpida de apariencias y de signos" (De Micheli 207-211).

La lucidez de Sara para entender las raíces y las expresiones del arte nuevo y elaborar nuevos esquemas perceptivos y valorativos, es tan apreciada por Álvaro que en 1924, cuando ambos ya han regresado a Santiago, él la invita a ser parte del *petit comité* de las "Notas de Arte" y a escribir sus reflexiones en estas páginas de *La Nación*, textos que demuestran la notable sabiduría de esta creadora chilena.

LAS REDES Y LA AMISTAD DE EUGENIA HUICI DE ERRÁZURIZ

La vida en París ofrece a José y Sara la posibilidad de participar de las amistades y de las redes intelectuales de Eugenia Huici, figura de la vanguardia parisina a comienzos del siglo XX. Educada en Valparaíso, compañera de colegio y gran amiga de Luisa Lynch y de la familia Morla Lynch, - "Luisa y yo fuimos hermanas desde las monjas"- ella vive a fines del siglo XIX en Londres junto a su marido, el pintor chileno José Tomás Errázuriz[8].

---

[8] Ver *Le mécenat de Madame Errázuriz*. Alejandro Canseco -Jeréz. L' Harmattan, 2000.

La postura crítica ante su matrimonio –"todo pura vanidad, de él y mía"– la libertad en la relación de pareja, su manera de vivir la maternidad favorecida por la educación de sus hijos en internados ingleses, y su asertividad para defender su independencia y no permitir ser anulada, muestran que ella no encarna el modelo de mujer definido por el sistema patriarcal y de hecho, termina por separarse y trasladarse a vivir a Francia.

Su apertura y buen juicio sobre el cambio en el arte ya es evidente en 1902 pues en estos años, ella se interesa por Manet y Cézanne, pierde el interés por Carolus Duran y por Boldini que "no sale de sus mujeres de salón", asiste a conciertos y explica nuevas tonalidades en la música moderna, y entiende que el ornamento, el adorno carente de un rol y la expresión del yo que se queda en el sentimentalismo, pertenecen a un arte residual: "Simplicidad, verdad…Todo lo inútil -cornisas en arquitectura, efectos en pintura o música -abolido!!" (Díaz *Las Morla* 495-496).

La autonomía y sus recursos económicos, su "*singular originality and discernment*", su "sutileza de comprensión sin igual hacia un arte que no era el de su generación" (73) al decir de Stravinsky, su capacidad para apreciar en forma prematura "opciones estéticas … que estaban muy lejos de obtener el consenso y la consagración" según Canseco- Jeréz (Ortiz 2), le facilitan viajar, tener múltiples amistades en Europa, gestar e impulsar diversos proyectos artísticos y apoyar a varios creadores en Francia.

Los rasgos señalados, entre otros, explican la cercanía, el reconocimiento y el impacto que ella tuvo entre los artistas de la vanguardia. Retratada por varios pintores en Londres y París- entre ellos John Singer Sargent, Jacques Emile Blanche y Picasso- a este último, ella le presenta el *marchand* y galerista Paul Rosenberg. Marcel Proust en su novela *En Busca del Tiempo Perdido,* se inspira en Eugenia "cuando relata sobre mujeres en París que viven rodeadas de cuadros cubistas" [9]. Apoya a Sergei Diaghilev pues ella convoca a quienes participan en el ballet *Parade.* Blaise Cendrars, Igor Stravinsky, Picasso, pasan temporadas en la villa de Eugenia en Biarritz. Por último, investigadores y biógrafos coinciden en destacar que, en tanto partidaria del minimalismo, su otro aporte está en la estética de la decoración de interiores contemporánea al promover un estilo despojado de adornos.

Sara confirma "el lugar único y rodeado de simpatía que ocupa esta mujer encantadora cerca de los más grandes artistas de hoy día. No pueden recordarse rasgos de la vida de Picasso, de Apollinare, de Stravinsky, de Cendrars, de Modigliani, sin que vengan a los labios recuerdos de ella, de cosas que ha dicho, de tantas más que sugiere, con un encanto que es muy suyo" (Emar 187). La misma percepción tiene Tarsila

[9] Ver https://www.katarimag.com/blog/madame-errazuriz-maestra-modernista-segunda-madre-de-picasso.

do Amaral quien en 1943, escribe: "La Señora Errázuriz se convirtió en alguien muy querida por todos los nuevos artistas. Tuve ocasión de verla en los teatros parisinos, en los intermedios de alguna *"première"*, rodeada de admiradores: Stravinsky, Fernand Leger, Blaise Cendrars, Brancusi, Erik Satie, artistas, muchos artistas y escritores de la primera época (Amaral 188).

José y Sara se encuentran con frecuencia con Eugenia Huici en el departamento de Luisa Lynch y su hija Wanda Morla, y así se producen lazos de amistad y de intereses comunes, afinidades electivas e interconexiones femeninas basadas en una cercanía artística y cultural, económica e idiomática, que alcanza gran densidad.

Estos vínculos, a su vez, permiten que José y Sara participen de las redes policéntricas que establece Eugenia con artistas de la vanguardia. Wanda Morla advierte la relevancia de estas redes y sostiene en junio de 1922 que "los Backhaus … están relacionados con los mejores pintores y artistas de ahora" y añade que, a través de ellos, su madre, viuda, "podría entretenerse conociendo a gente interesante" (Díaz *Pájaro* 222).

No extraña que Sara encuentre donde Eugenia Huici, los libros y revistas de diferentes artistas y críticos. Ella recuerda que en la mesa de escritorio de Eugenia ve "la colección de *Soirées de París*", hoy día dificilísima de reunir, con sus tapas *vermillón*". Allí también está *Meditations esthétiques,* que como bien explica Sara, es "uno de los libros más importantes a mi entender, y más luminosos que se hayan escrito sobre cosas de pintura" en esa época. Agrega que lo lee "por primera vez en París en el ejemplar dedicado por el propio Apollinaire a Madame Errázuriz" (Emar 187).

Agreguemos que Tarsila también explica el minimalismo al señalar que en su departamento Eugenia conserva "apenas los muebles antiguos, las lozas, los cristales, los cubiertos que más le agradaban, esto es, lo estrictamente necesario". Añade que ella "hizo, sobretodo, hincapié de no llevar ningún cuadro, dejando blancas y desnudas las sosegadas paredes del nuevo departamento. Apenas, tres grandes telas de Picasso de la fase cubista" (Amaral 187).

LA EXPOSICIÓN DE BLANCHE Y LHOTE: UNA HISTORIA DE LA PINTURA MODERNA

La muestra *Cent ans de peinture francaise* inaugurada el 15 de marzo de 1922 y cerrada al mes siguiente, el 20 de abril, es organizada por Jacques Emile Blanche y André Lhote. Este pintor escribe el catálogo llamado "De J-A-D Ingres au Cubisme" en el cual afirma que el anhelo es plasmar "una historia aproximativa de la evolución de la sensibilidad artística contemporánea" (s/p).

A partir de este deseo, la exposición posee rasgos que ayudan a entender su resonancia a pesar de estar abierta poco tiempo. La muestra está pensada como "un ensayo de agrupación didáctica" y su propósito es dibujar "con precisión el vínculo

caprichoso que une a los innovadores de ayer con los artistas cuyas audacias revolucionan el arte actual" (s/p).

El carácter pedagógico de esta "historia aproximativa" explica el marco temporal elegido y la selección de las obras que incluye a "los más grandes pintores del siglo XIX" y además, a "varios artistas vivos". Lhote destaca que el punto de partida de esta diacronía lo constituye Ingres porque origina un cambio de mentalidad que es diferente de aquella que caracteriza a la época de David. Ingres se aleja de la Antiguedad entendida como un modelo a reproducir, atiende al presente más que al pasado y se distancia de las formas académicas preconcebidas para dar espacio a su propia sensibilidad. El va más allá de la premeditación clásica porque se acerca a la realidad "totalmente desarmado", provisto de una "bienaventurada inocencia" y de "otro ojo". Así, puede aprehender una "información realista… exclusivamente condicionada por la sensación" y elaborar nuevos medios expresivos.

La diferencia instalada por Ingres, los componentes de esta nueva mentalidad, Lhote los encuentra presentes en tendencias posteriores de la pintura. El autor del catálogo sostiene que Ingres "inaugura así el ciclo del realismo y de la pintura de intimidad" y añade que "ese realismo devendrá naturalismo en Courbet, impresionismo en Monet y sur-realismo en los Cubistas" (s/p)[10]. La "historia aproximativa" diseñada en la exposición, se construye a base de sucesivas rupturas, continuidad que permite entender lo ocurrido en cien años de pintura francesa.

La exposición parisina genera gran interés entre los artistas chilenos residentes en París. Luis Vargas Rosas, en marzo de 1922, comenta los criterios, el diseño y el impacto que tiene la exposición:

> Se escogieron solamente aquellas personalidades que marcan el camino desde Ingres al cubismo… Nunca mejor puede uno darse cuenta de la parábola que ha descrito la pintura -desde hace un siglo- y porqué en la época que corresponde Ingres está tan bien –como ahora Picasso- y por esto no hay que asustarse (Díaz *Bohemios* 229).

Sara visita esta muestra que le ayuda a tener una visión orgánica de las transformaciones ocurridas en la pintura. Además, ella interioriza la perspectiva pedagógica y el interés por enseñar la evolución que hace inteligible el arte moderno, criterios que utiliza y ado(a)pta en sus escritos publicados en las "Notas de Arte".

---

[10] Lothe concluye que los cambios impulsados por Ingres, irradian y pasan por "Courbet, Corot, Daumier, Manet y Monet, conducen sucesivamente … a Dufresne, a Derain, a Rouault, a Braque, y a Matisse", artistas que "siguen siendo fieles a la actitud moral instaurada por Ingres" (s/p).

La "razón de ser" de la poesía contemporánea, ella la explica a través de varios textos, conjunto que lo articula con las categorías de Le Corbusier pues separa a los "precursores" – Rimbaud- de los "constructores" -Apollinaire y Huidobro-. Rimbaud lo considera la base de la nueva poesía porque "cesa deliberadamente de describir las cosas, los actos y no reproduce sino que la repercusión de los actos, de las cosas, en su inteligencia al través de la sensibilidad" (Emar 113). Agrega que "hasta el momento actual, toda moderna poesía, hasta la más avanzada, vive presa en su influencia irradiante como un campo magnético" (Emar 113).

Entre los "constructores", para ella el primero es Apollinaire que lo considera un poeta de la modernidad que reniega del mundo antiguo y posee una actitud autorreflexiva. Sus poemas, escribe Malvar, revelan la búsqueda de una escritura de relaciones y analogías novedosas, de fragmentos y palabras que con distintas tipografías estallan en todas direcciones dentro de la página en blanco. Asimismo, destaca su trabajo crítico que define como un "pensamiento irradiante" que "ha marcado rumbos en lo inexplorado" (Emar 187)

El otro constructor es Huidobro a quien celebra su capacidad imaginativa plasmada en una belleza "subterránea", pues la imagen creacionista tiene el poder de aproximar realidades lejanas y establecer relaciones secretas e imprevistas, planteamientos que ilustra con versos del poeta creacionista chileno.

El planteo de Lhote acerca de cómo en los pintores modernos "puede percibirse aún la influencia lejana de algunos de estos maestros" del siglo XIX, aunque es un tema que él no amplía, es una reflexión que Sara retoma en sus publicaciones de las "Notas de Arte".

Ella aborda el peligro de "la influencia" comentado por los detractores del arte nuevo y coloca dos ejemplos que amplían lo afirmado por Lhote. Sostiene que "la historia de la pintura no es sino una cadena ininterrumpida de influencias: desde el Cimabue, el Giotto, el Angélico, quienes en su hermosa humildad no pensaban sino en hacer también como un maestro: el Ucello, Piero della Francesca" (Emar 186). En cuanto al siglo XX, sostiene: "¿cuántas influencias, y de las más contradictorias no han descubierto en la obra múltiple de Picasso? El Greco, Toulouse-Lautrec, Rafael, Ingres … Y Picasso es siempre él, y cada una de sus pinturas lleva la marca única e inconfundible de su sensibilidad propia" (Emar 186).

La artista chilena asume que todo creador elabora un texto que siempre está en relación con otros textos previos y que la creación artística es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto); el trabajo del artista si bien es singular, nuevo, carece de originalidad absoluta porque se apoya y reelabora la tradición y logra hacer algo propio y que lo distingue. Por eso, concluye que los grandes creadores, nunca se han preocupado de influencias ni de preservar su personalidad porque "un temperamento verdaderamente creador sacude pronto toda influencia … y es siempre él mismo" (Emar 186).

PALABRAS FINALES

Sara Malvar es de las pocas mujeres de la vanguardia plástica hispanoamericana que junto a su labor creativa posee una acabada explicación de las transformaciones operadas en el conjunto del arte. Su vida en España, y en especial su estadía en Francia a comienzos de los años veinte, le dan la oportunidad de desarrollarse en términos creativos y analíticos, y necesita ocupar un lugar más visible en la historia del arte chileno y latinoamericano.



Sara Malvar.
Fotografía de Georges Sauré, 1927. Archivo Patricio Pérez

BIBLIOGRAFÍA

Amaral, Aracy. *Tarsila cronista*. Sao Paulo: Editora da Universidade de Sao Paulo, 2001.

Carpentier, Alejo. *Crónicas 1*. México: Siglo XXI, 1985.

De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. 2 ° ed. Madrid: Alianza Forma, 1981.

Díaz, Wenceslao. *Bohemios en Paris*. Santiago: RIL, 2010

___. *Pájaro libre como soy. Cartas de Wanda Morla Lynch*. Santiago: Ediciones UC, 2013.

___. *Las Morla. Diarios y dibujos de Carmen y Ximena Morla Lynch*. Ediciones UC, 2016.

Emar, Jean. *Notas de Arte. (Jean Emar en La Nación 1923-1927)*. Estudio y recopilación Patricio Lizama. Santiago: Dibam-RIL, 2003.

Lhote, André. "De J-A-D Ingres au Cubisme". *Cent ans de peinture francaise*. Paris, 1922.

Mori, Camilo. "Proyección de Pilo Yáñez" *Pro Arte* 101, julio (1950): 7.

Ortiz de Rozas, Marilú. "Eugenia Huici de Errázuriz. la chilena que fue 'árbitro' de todas las elegancias". *El Mercurio*. Artes y Letras: 20 marzo 2016: E 2-3.

Stravinsky, Igor. *Crónicas de mi vida*. Barcelona: Ediciones de Nuevo Arte Thor, 1985.

ANALES DE LITERATURA CHILENA 36 (diciembre 2021) ISSN 0717-6058

II. DOCUMENTOS

ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 22, diciembre 2021, número 36, 357-362
ISSN 0717-6058

ANDRÉS BELLO Y EL SURGIMIENTO DE LAS REPÚBLICAS HISPANOAMERICANAS

Iván Jaksić [1]
Stanford University
ijaksic@stanford.edu

"Bello apareció en nuestro suelo cuando la playa estaba sembrada de tinieblas y de naufragios", dijo Benjamín Vicuña Mackenna en 1881, en un discurso pronunciado en homenaje al primer centenario del natalicio de Andrés Bello (1781-1865). El historiador no estaba muy lejos de la realidad, ya que el caraqueño de larga residencia en Londres no llegó a Chile en un buen momento político en junio de 1829 y tampoco fue universalmente bienvenido en Chile. A poco andar sobrevino la crisis política que derivó en la Guerra Civil de 1829-1830, en la que el régimen liberal que lo había contratado fue derrotado. Bello, entonces de 47 años desembarcaba en Chile con su esposa y 6 hijos, uno de los cuales falleció al poco tiempo. No era, ni por lejos, un comienzo auspicioso. Bello, que había negociado en Londres la posibilidad de irse de Chile si no se encontraba cómodo en el país, decidió quedarse. ¿Qué le hizo tomar tal decisión? ¿Qué vio en Chile, que le resultaba suficientemente esperanzador para arriesgar un nuevo quiebre traumático, después de la debacle de Caracas y las penurias de Inglaterra, y caer entre las tinieblas y naufragios de Chile? Una de las claves se encuentra en la reflexión del artículo que se reproduce a continuación, luego de siete años de estadía en Chile.

Durante ese período, Chile logró recuperarse de la Guerra Civil e instalar un nuevo régimen político, el de la Constitución de 1833, que eliminaba los vestigios federalistas más conflictivos de la Constitución anterior, la de 1828. Se recuperaba un valor muy importante para Bello, el orden, a pesar de los costos que implicaban las prácticas de un régimen claramente autoritario. Partiendo de los momentos tan difíciles de su llegada, Bello experimentaba una sensación de mejoría. Cinco nuevos hijos nacidos en Chile alegraban su vida, tenia un empleo estable, publicaba sus primeras obras

[1] El autor agradece el apoyo de la Facultad de Derecho de la Universidad Adolfo Ibáñez, de la cual es Director de la Cátedra Andrés Bello.

de largo aliento, como *Principios de derecho de gentes* (1832), formaba discípulos y era querido y respetado en los círculos oficiales. Algunas sombras acechaban, sin embargo, y un nuevo ciclo de tinieblas empezaría en 1837, con el asesinato de Diego Portales, su amigo y el padrino de su hija Ascensión. El país para entonces estaba en guerra contra la Confederación Perú-boliviana, y él mismo era objeto de ataques cada vez más destemplados en la prensa.

Por eso es que aquel año en que se publicó este artículo, 1836, requiere de un contexto personal, nacional, e internacional. Para esa época, Bello había sido testigo del quiebre del imperio español, del surgimiento de las repúblicas hispanoamericanas, y del nuevo orden internacional fraguado en Europa después de las guerras napoleónicas. También gravitaba el creciente poderío de Estados Unidos, república que alguna vez consideró como detestable pero que ahora suscitaba su admiración tanto por su prosperidad como por sus instituciones democráticas (aunque señalaba sin parpadear la contradicción que significaba la esclavitud). Su mirada internacional, por tanto, era compleja, pero en medio de tantos cambios y experiencias decantaba en él un profundo escepticismo respecto de las "teorías abstractas" que, a través de las constituciones, pretendían moldear las sociedades sin atender a sus condiciones reales. Las bases del orden y de la paz social, manifestaba con claridad, radicaban en las costumbres y en el respeto por la ley.

Su mirada respecto de Chile estaba influida por lo que sabía, y sabía bastante, de la situación de otros países hispanoamericanos. 1836 era el reinado de los Santa Anna, de los Rosas, de los Páez y de quienes antes y después de ellos disponían de las instituciones republicanas a su antojo. Chile, en cambio (aunque en esto pecaba de optimista) había elegido un camino de fortalecimiento progresivo de las instituciones. Primero, a través de un régimen constitucional con división de poderes, y luego mediante una legislación civil que él mismo empezaba a redactar, la cual proporcionaba un equilibrio entre la libertad y el orden. Quizás el momento más significativo de este importante ensayo, y la razón de su optimismo, es que las elecciones presidenciales de 1836 se llevaban a cabo sin novedad y sin "tumultos". Cabe recordar aquí el profundo rechazo de Simón Bolívar respecto de las elecciones populares, que consideraba, como muchos otros de su generación, como un hervidero de disturbios. Nada de eso parecía ocurrir en Chile, y aquello confirmaba a Bello que el horizonte republicano era alcanzable y deseable, ya lejos de las monarquías despóticas y de las repúblicas inestables. Quizás por eso se quedó en Chile, y el artículo que hoy presenta *Anales* es un verdadero testimonio de sus razones, sus intuiciones, y sus esperanzas. En estos días Chile decide sobre una nueva constitución, la que genera expectativas e incertidumbres, y América Latina padece un constante asedio a las instituciones republicanas tan duramente logradas con la Independencia. Es el momento para reconsiderar un clásico de nuestra historia y valorar el temprano análisis de los dilemas de la cultura política hispanoamericana.

NOTA SOBRE LAS FUENTES

El artículo “Las repúblicas hispano-americanas” fue publicado originalmente en el periódico chileno *El Araucano* el 22 de julio de 1836. Fue recogido en la primera edición chilena de sus *Obras completas*, tomo VII (1884), pp. 469-473 y luego en la edición de Caracas, tomo X (1981): 419-425, con el solo cambio de la ortografía.

Las repúblicas hispano-americanas

El aspecto de un dilatado continente que aparecía en el mundo político, emancipado de sus antiguos dominadores, y agregando de un golpe nuevos miembros a la gran sociedad de las naciones, excitó a la vez el entusiasmo de los amantes de los principios, el temor de los enemigos de la libertad, que veían el carácter distintivo de las instituciones que la América escogía, y la curiosidad de los hombres de Estado. La Europa, recién convalecida del trastorno en que la revolución francesa puso casi todas las monarquías, encontró en la revolución de la América del Sur un espectáculo semejante al que poco antes de los tumultos de París había fijado sus ojos en la del Norte, pero más grandioso todavía, porque la emancipación de las colonias inglesas no fue, sino el principio del gran poder que iba a elevarse de este lado de los mares, y la de las colonias españolas debe considerarse como su complemento.

Un acontecimiento tan importante, y que fija una era tan marcada en la historia del mundo político, ocupó la atención de todos los gabinetes y los cálculos de todos los pensadores. No ha faltado quien crea que un considerable número de naciones colocadas en un vasto continente, e identificadas en instituciones y en origen, y a excepción de los Estados Unidos, en costumbres y religión, formarán con el tiempo un cuerpo respetable, que equilibre la política europea, y que por el aumento de riqueza y de población y por todos los bienes sociales que deben gozar a la sombra de sus leyes, den también, con el ejemplo, distinto curso a los principios gubernativos del antiguo continente. Mas pocos han dejado de presagiar que, para llegar a este término lisonjero, teníamos que marchar por una senda erizada de espinas y regada de sangre; que nuestra inexperiencia en la ciencia de gobernar había de producir frecuentes oscilaciones en nuestros Estados; y que mientras la sucesión de generaciones no hiciese olvidar los vicios y resabios del coloniaje, no podríamos divisar los primeros rayos de prosperidad.

Otros, por el contrario, nos han negado hasta la posibilidad de adquirir una existencia propia a la sombra de instituciones libres que han creído enteramente opuestas a todos los elementos que pueden constituir los gobiernos hispano-americanos. Según ellos, los principios representativos, que tan feliz aplicación han tenido en los Estados Unidos, y que han hecho de los establecimientos ingleses una gran nación que aumenta diariamente en poder, en industria, en comercio y en población, no podían producir el mismo resultado en la América española. La situación de unos y otros pueblos al tiempo de adquirir su independencia era esencialmente distinta: los unos tenían las propiedades divididas, se puede decir, con igualdad; los otros veían la propiedad acumulada en pocas manos. Los unos estaban acostumbrados al ejercicio de grandes derechos políticos, al paso que los otros no los habían gozado, ni aun tenían idea de su importancia. Los unos pudieron dar a los principios liberales toda la latitud de que hoy gozan, y los otros, aunque emancipados de la España, tenían en su seno una clase

numerosa e influyente con cuyos intereses chocaban. Estos han sido los principales motivos, porque han afectado desesperar de la consolidación de nuestros gobiernos los enemigos de nuestra independencia.

En efecto, formar constituciones políticas más o menos plausibles, y equilibrar ingeniosamente los poderes, proclamar garantías, y hacer ostentaciones de principios liberales, son cosas bastante fáciles en el estado de adelantamiento a que ha llegado en nuestros tiempos la ciencia social. Pero conocer a fondo la índole y las necesidades de los pueblos a quienes debe aplicarse la legislación, desconfiar de las seducciones de brillantes teorías, escuchar con atención e imparcialidad la voz de la experiencia, sacrificar al bien público opiniones queridas, no es lo más común en la infancia de las naciones, y en crisis en que una gran transición política, como la nuestra, inflama todos los espíritus. Instituciones que en la teoría parecen dignas de la más alta admiración, por hallarse en conformidad con los principios establecidos por los más ilustres publicistas, encuentran, para su observancia, obstáculos invencibles en la práctica; serán quizá las mejores que pueda dictar el estudio de la política en general, pero no, como las que Solón formó para Atenas, las mejores que se pueden dar a un pueblo determinado. La ciencia de la legislación, poco estudiada entre nosotros, cuando no teníamos una parte activa en el gobierno de nuestros países, no podía adquirir desde el principio de nuestra emancipación todo el cultivo necesario, para que los legisladores americanos hiciesen de ellas meditadas, juiciosas y exactas aplicaciones, y adoptasen, para la formación de las nuevas constituciones, una norma más segura que la que pueden presentarnos máximas abstractas y reglas generales.

Estas ideas son plausibles; pero su exageración sería más funesta para nosotros, que el mismo frenesí revolucionario. Esa política asustadiza y pusilánime desdoraría al patriotismo americano; y ciertamente está en oposición con aquella osadía generosa que le puso las armas en la mano, para esgrimirlas contra la tiranía. Reconociendo la necesidad de adaptar las formas gubernativas a las localidades, costumbres y caracteres nacionales, no por eso debemos creer que nos es negado vivir bajo el amparo de instituciones libres, y naturalizar en nuestro suelo las saludables garantías que aseguran la libertad, patrimonio de toda sociedad humana, que merezca el hombre de tal. En América, el estado de desasosiego y vacilación que ha podido asustar a los amigos de la humanidad, es puramente transitorio. Cualesquiera que fuesen las circunstancias que acompañasen a la adquisición de nuestra independencia, debió pensarse que el tiempo y la experiencia irían rectificando los errores, la observación descubriendo las inclinaciones, las costumbres y el carácter de nuestros pueblos, y la prudencia combinando todos estos elementos, para formar con ellos la base de nuestra organización. Obstáculos que parecen invencibles desaparecerán gradualmente: los principios tutelares, sin alterarse en la sustancia, recibirán en sus formas externas las modificaciones necesarias, para acomodarse a la posición peculiar de cada pueblo; y tendremos constituciones estables, que afiancen la libertad e independencia, al mismo

tiempo que el orden y la tranquilidad, y a cuya sombra podamos consolidamos y engrandecernos. Por mucho que se exagere la oposición de nuestro estado social con algunas de las instituciones de los pueblos libres, ¿se podrá nunca imaginar un fenómeno más raro que el que ofrecen los mismos Estados Unidos en la vasta libertad que constituye el fundamento de su sistema político, y en la esclavitud en que gimen casi dos millones de negros bajo el azote de crueles propietarios? Y sin embargo, aquella nación está constituida y próspera.

Entre tanto, nada más natural que sufrir las calamidades que afectan a los pueblos en los primeros ensayos de la carrera política; mas ellas tendrán término; y la América desempeñará en el mundo el papel distinguido a que la llaman la grande extensión de su territorio, las preciosas y variadas producciones de su suelo, y tantos elementos de prosperidad que encierra.

Durante este período de transición, es verdaderamente satisfactorio, para los habitantes de Chile, ver que se goza en esta parte de la América una época de paz, que ya se deba a nuestras instituciones, ya al espíritu de orden, que distingue el carácter nacional, ya a las lecciones de pasadas desgracias, ha alejado de nosotros las escenas de horror que han afligido a otras secciones del continente americano. En Chile, están armados los pueblos por la ley; pero hasta ahora esas armas no han servido, sino para sostener el orden, y el goce de los más preciosos bienes sociales; y esta consoladora observación aumenta en importancia al fijar nuestra vista en las presentes circunstancias, en que se ocupa la nación en las elecciones, para la primera magistratura. Las tempestuosas agitaciones, que suelen acompañar estas crisis políticas, no turban nuestra quietud; los odios duermen; las pasiones no se disputan el terreno; la circunspección y la prudencia acompañan al ejercicio de la parte más interesante de los derechos políticos. Sin embargo, estas mismas consideraciones causan el desaliento y tal vez la desesperación de otros. Querrían que este acto fuese solemnizado con tumultos populares, que le presidiese todo género de desenfreno, que se pusiesen en peligro el orden y las más caras garantías… ¡Oh! ¡nunca lleguen a verificarse en Chile estos deseos!

ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 22, diciembre 2021, número 36, 363-365
ISSN 0717-6058

JOSÉ MARTÍ Y LA PATAGONIA

Marcelo Pellegrini
University of Wisconsin—Madison
pellegrini@wisc.edu

Entre los años 1880 y 1895 José Martí vivió, con algunos intervalos breves y otros un poco más extensos, en la ciudad de Nueva York, por ese entonces el naciente epicentro de la modernidad. La Nueva York de fines de siglo era una ciudad bullente y camaleónica, cuyo aspecto físico cambiaba todos los días y cuya geografía humana se modificaba con las permanentes olas de inmigrantes que se aproximaban a sus costas. Nueva York, "la sanguínea, la ciclópea, la monstruosa, la tormentosa, la irresistible capital del cheque", como la describió Rubén Darío, era también la ciudad en donde la nueva era de la información masiva adquiría forma; en aquella época, dieciocho diarios en inglés y al menos diecinueve diarios y publicaciones periódicas en otros idiomas circulaban por la ciudad, creando un flujo de información nunca visto hasta ese momento. Martí fue testigo de ese cambio, de esa "época de elaboración y transformación espléndidas", de esa era "de reenquiciamiento y remolde" que él describió "como un desmembramiento de la mente humana".

Martí ciertamente fue no sólo testigo sino partícipe muy activo de esa época de cambios profundos. Más de la mitad de su obra consiste en textos que interpretaron y reelaboraron esas transformaciones de la inmediatez por medio de un género literario novedoso en las letras hispanoamericanas del momento: la crónica periodística. Al colaborar en los diarios más importantes del continente, como *La Opinión Nacional* de Caracas, *La Nación* de Buenos Aires y *El Partido Liberal* de México, entre muchos otros, y en publicaciones neoyorquinas en castellano y en inglés, como *La América*, *The Hour* y *The Sun*, Martí se transformó en un observador de lo nuevo y lo actual sin nunca perder de vista la "necesidad de trascendencia", como dijo Susana Rotker en su fundamental libro *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí* (Casa de las Américas, 1989).

Una muestra curiosa de los múltiples intereses martianos es este brevísimo texto que reproducimos aquí. No se trata siquiera de una crónica, sino de una viñeta o reseña de una reseña, sobre el origen de la palabra "Patagonia", un tema que nos ha preocupado recientemente en las páginas de *Anales de Literatura Chilena* (Ver el importante libro *El*

nombre de la Patagonia: historia y ficción, de Javier Roberto González, publicado como anejo del número 32, y el artículo "Una genealogía crítica sobre el nombre de la Patagonia", en el número 34). Martí, lector de *La Nación* de Buenos Aires, se encontró en las páginas de ese diario con una reseña de la conferencia que el botánico y micólogo italo-argentino Carlos Spegazzini dictó en Buenos Aires en 1884 luego de un viaje de investigación por la Patagonia; ahí, el científico especula sobre el origen de la palabra que nombra esa región del extremo sur del continente, argumentos cuyo resumen entrega Martí. Ciertamente, luego de las definitivas investigaciones de los filólogos María Rosa Lida de Malkiel y el ya mencionado Javier Roberto González, es posible afirmar que las conjeturas de Spegazzini repetidas por Martí son equivocadas, pero el valor de un texto como el que aquí reproducimos consiste en mostrar el abarcador interés del autor cubano por los temas americanos y cómo él anotaba, en la fugacidad de una época de grandes cambios, las noticias que le llegaban desde el fin del mundo. Un texto sin duda menor dentro de la producción martiana, aunque no desprovisto de esa energía trascendente que caracteriza lo mejor de su obra.

Imaginamos –sólo imaginamos– que la región más meridional del continente estaba en los pensamientos de Martí cuando, hacia el final de "Nuestra América" menciona, con poético optimismo, uno de los hitos geográficos más importantes de la Patagonia: "¡Del Bravo al Magallanes, sentado en el lomo del cóndor, regó el Gran Semí por las naciones románticas del continente y por las islas dolorosas del mar, la semilla de la América nueva!".

•••••••

La Patagonia*

José Martí

A curiosas hipótesis ha dado origen la etimología de la palabra Patagonia. En una reseña que *La Nación* de Buenos Aires hace de una conferencia del Dr. Carlos Spegazzini, que acaba de andar por aquellas tierras y estudiarlas, leemos que el viajero explica de este modo el origen de la palabra: En patagón, los números de cien en adelante pertenecen al quichua. Luego aquel pueblo tuvo vinculaciones con los quichuas, o más fácilmente, se hallaron bajo la dominación de estos. Ahora bien, los incas imponían a cada tribu la obligación de dar cien hombres de armas, constituyendo así centurias como en tiempo de los romanos.

La palabra cien, dícese en quichua *patac*.

[*1] José Martí: *Obras completas. Edición crítica (Tomo 19)* . La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2011: 233.

Los patagones llámanse *oaniken*. *Patac oaniken* sería pues centuria de *oaniken*.

Aunque reconociendo el conferenciante que tal etimología era hipotética y no podía imponerse como única, suponía que aquel *patac oaniken*, corrompiéndose había llegado a componer la palabra Patagonia.

El carácter de los patagones pareció al conferenciante dulce y benigno. "Son hospitalarios, dice, pacíficos y poco sanguinarios; pero en sus odios son tenaces y no perdonan jamás".

Describió un delicioso instrumento patagón al cual tienen los indios mucho apego. Contó que estaba un día bajo un toldo conversando con un indio cuando de pronto hirió sus oídos una música triste que parecía venir del exterior. Era como si tocaran en el violín, lejos, muy lejos, algo así como una marcha fúnebre de Chopin. Pronto se convenció de que la música partía del mismo toldo: era un viejo que pasaba el tiempo tocando su instrumento favorito. Un fueguino tocaba a veces en el mismo instrumento un trozo de *La Fille de Mme. Angot*, que había aprendido en Punta Arenas.

Expresó el conferenciante que los patagones adoptan para designarse nombres de objetos. Cuando alguno muere el nombre que llevaba en vida no lo adopta ningún otro.

La América. Nueva York, junio de 1884.

ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 22, diciembre 2021, número 36, 367-379
ISSN 0717-6058

ENTREVISTA A HERNÁN VALDÉS: EL LARGO EXILIO DE UN AUTOR IMPRESCINDIBLE

María Teresa Cárdenas Maturana
mcardenas@mercurio.cl

Radicado hace cuatro décadas en Kassel, Alemania, el poeta y narrador chileno Hernán Valdés formó parte de la generación del 50 junto a autores como Enrique Lihn, Jorge Teillier, Stella Díaz Varín, Armando Uribe, Jorge Edwards, Enrique Lafourcade, Mercedes Valdivieso y Claudio Giaconi, entre otros. Su obra se reconoce por un fuerte componente autobiográfico, con influencia existencialista, toques fantásticos y evidentes trazas de humor. Debutó en la literatura nacional como poeta y, aunque después derivó a la novela, no abandonó totalmente ese primer género, del cual hoy tiene un libro inédito. Su obra en el exilio se inicia con *Tejas Verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*, primer testimonio de la prisión política en el país, publicado en Barcelona en 1974.

No era la primera vez que salía del país: cuando tenía alrededor de 30 años partió rumbo a Praga con una beca para estudiar cine. Pero en mayo de 1974, poco antes de cumplir los 40, Hernán Valdés (Santiago, 1934) inició un viaje obligado y sin retorno. Las aterradoras circunstancias que se vivían entonces, y que él había sufrido en carne propia, no le dejaron alternativa. Así, después de permanecer un mes prisionero en el recinto militar de Tejas Verdes y otro mes refugiado en la embajada de Suecia, subió a un avión con destino a Europa en un frío día de otoño. El pánico y la incertidumbre no lo abandonaron hasta que ocupó su asiento y el aparato se puso en marcha. Minutos antes, al avanzar por la loza del antiguo aeropuerto Pudahuel, sentía que en cualquier momento podrían volver a detenerlo, aunque él no conociera los motivos. Tal como ocurrió, en una perfecta situación kafkiana, cuando una patrulla militar llegó a buscarlo a su departamento en la calle Victoria Subercaseaux, frente al cerro Santa Lucía, y después de revisar y desbaratar todos sus muebles, libros y papeles, se lo llevó con la vista vendada y el miedo en el cuerpo.

Hasta ese momento, Hernán Valdés Abollo había publicado los libros de poemas *Salmos* (1956) y *Apariciones y desapariciones* (1964), y las novelas *Cuerpo creciente* (Zig-Zag, 1966) y *Zoom* (Siglo XXI, 1971). En uno y otro género ya contaba con reconocimientos: en 1954 obtuvo el primer premio en las Jornadas de

Poesía Chilena, organizadas por la revista *Extremo Sur*, lo que significó un impulso para la publicación de su primer volumen. Con el segundo, discutido y celebrado por la crítica, ganó el Premio Jerónimo Lagos, que otorgaba la Sociedad de Escritores de Chile, SECh. Su primera novela, por otra parte, recibió un premio especial en el concurso internacional Casa de las Américas, de Cuba, con un jurado que integraban Alejo Carpentier, Mario Benedetti y Manuel Rojas. Y en 1967 ganó con ella el Premio Municipal de Literatura de Santiago.

Hernán Valdés revisitaría aquellos tiempos en su libro *Fantasmas literarios* (Aguilar, Premio Altazor 2006), un ejercicio memorialístico en el que oficia como observador de un mundo ya desaparecido: el de la bohemia literaria del Santiago de los años 50 y 60. Ahí "convoca" a escritores, editores, artistas e intelectuales y profundiza en sus relaciones y conflictos, en su nobleza y sus mezquindades. Testigo y a la vez protagonista, el autor revela en esas páginas un clima de pobreza y precariedad, pero también de mayores libertades y estímulos para el trabajo creativo. *Fantasmas literarios. Una convocación* fue reeditado en 2018 (Taurus) con tres capítulos adicionales en los que Valdés aborda de manera más personal esos recuerdos.

El triunfo de Salvador Allende y la Unidad Popular en las elecciones presidenciales de 1970 despertó en algunos de estos personajes el interés por ser parte del proceso y aportar insumos al programa de gobierno. Fue en ese contexto en el que Valdés publicó en coautoría con Enrique Lihn, Cristián Huneeus, Carlos Ossa y Mauricio Wacquez *La cultura en la vía chilena al socialismo* (Universitaria, 1971), un pequeño volumen de ensayos en torno a este tema. Ideas y reflexiones que, por cierto, no fueron tomadas en cuenta por las nuevas autoridades. Años más tarde, y en clave irónica, Hernán Valdés recrearía en la novela *A partir del fin* (publicada por primera vez en 1981 por Ediciones Era, México) las discusiones teóricas en las que se enfrascaba ese grupo de intelectuales al cual pertenecía.

Hernán Valdés nunca regresó a su país. Su primer libro publicado en el exilio fue *Tejas Verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*, un testimonio urgente sobre su experienca y la de tantos. A pesar de haber sido escrito en apenas un par de semanas y en dramáticas circunstancias, cuando recién había llegado a Barcelona, *Tejas Verdes* sorprende no solo por su contenido sino también por su notable calidad literaria. Después de vivir en España e Inglaterra, el autor se radicó finalmente en Kassel, Alemania, donde escribió sus siguientes libros: las novelas *A partir del fin*, cuya versión definitiva acaba de publicar Ediciones UC; *La historia subyacente* (1984, en alemán) y *Tango en el desierto* (2011), así como el ya mencionado *Fantasmas literarios. Una convocación* (2005).

Este año, además, se publicó *Zoom. Indagación de objetos perdidos* (Fondo de Cultura Económica), una edición revisada y corregida de su novela *Zoom*, de 1971, en la que Santiago y Praga se alternan como escenarios. 'Héctor' ha viajado a Checoslovaquia para estudiar cine y en la capital chilena frecuenta la bohemia literaria, en la

que destaca el poeta Teófilo (Cid). "Él representaba una cierta intransigencia moral y estética en el medio literario chileno. ¿Cómo no soñar en convertirlo en un personaje literario?", ha dicho el autor. Vivencias, reflexiones y recuerdos se funden en un relato de ficción y arriesgada factura que, medio siglo después, sigue llamando la atención por sus recursos vanguardistas.

Viudo y padre de un matemático y doctor en Informática que poco conoce de Chile y sus escritores, Hernán Valdés tiene, además, tres novelas cortas y un libro de poemas inéditos. En la actualidad, avanza en una novela sobre Franz Kafka y Milena Jesenká, su traductora al checo, con la que sostuvo una nutrida y desgarradora correspondencia amorosa. "He estado muy absorto en mi trabajo con K. Me da la ocasión de identificarme con él y de confrontarlo con las mismas pasiones, angustias, deseos, frustraciones, miedos y culpas con las que convive. De meterme en su interior, y poner en evidencia lo insensata, inmadura, contradictoria que es toda su conducta", dice Hernán Valdés. Delicado de salud, pero con una lucidez impecable, aquí revisa sus años de formación y algunos capítulos de su trayectoria literaria.

—En Fantasmas literarios *usted narra sus primeros encuentros con libros y autores a través de una colección de literatura universal que hay en la casa donde vive con sus tías. ¿Cómo recuerda el impacto de esas lecturas? ¿Qué significó ese encuentro para el adolescente solitario que era en ese momento?*

—Fue una explosión. Imagínese, ese ambiente tedioso, ese barrio provincial, esa aridez intelectual, de pronto trastornados por Ulises, Sherezade, el príncipe Oblonsky… y yo proyectado en otros mundos, con toda la confusión implícita.

—¿Ese adolescente es también el niño que protagoniza su novela Cuerpo creciente*? ¿Reconoce en ellos el germen del escritor?*

—Es bien posible. Todos mis libros tienen un componente autobiográfico, adaptado o transformado según las necesidades del tema. La palabra escritor me queda demasiado grande. No soy un profesional. Quizás si en vez de papel y lápices hubiera habido un piano cerca, podría haber sido un buen pianista. Lo que sí reconozco en mí es el privilegio de una rica fantasía que busca expresarse, un amor por las palabras que me lleva a usarlas con respeto y distinción. Quizás aprendí algo de eso leyendo a Proust; en ningún caso del uso indiscriminado del lenguaje de algunos escritores nacionales.

—¿A qué se refiere con "uso indiscriminado del lenguaje"? ¿Escribían mucho y decían poco? ¿Usaban mal el lenguaje?

—Muchos de ellos no escriben en castellano. Recurren a las palabras de uso ordinario sin discriminacion, sin siquiera investigar su etimología, el surtido enorme que existe de sinónimos y nombres. Lenguaje fácil. Palabras suplementarias. Ignoran que el castellano es uno de los idiomas más ricos en sinónimos que expresan lo preciso, con

palabras para objeto y situación. Usan lo que se habla o se dice en chileno. Dicen refrigerador (nombre comercial del producto, en vez de nombrarlo por sí mismos (nevera, en España), por en medio de la calle, en vez de calzada, etcétera.

AÑOS DE FORMACIÓN

—*Cuénteme de ese abuelo que venía de España...*

—El abuelo, toda una historia. De lo que pude aclarar sobre su vida: después de dejar Medicina, optó por estudiar Contabilidad. No se sabe cómo, obtuvo el cargo de asesor de finanzas del gobierno boliviano. Era invitado a Palacio. Allí se enamoraron con una tal Lola, sobrina quizás del presidente, y allí nacieron la mayor parte de sus hijos, entre ellos mi madre, que después, en la miseria, ebria, siempre evocaría esos tiempos idílicos de su adolescencia en el Palacio Quemado. Algún cambio o golpe lo obligó a emigrar. Fundó una fábrica de chocolate en Buenos Aires, que se incendió. No sé cómo ni por qué llegó a Chile con su prole y sin su mujer, quizás hastiado de las pretensiones aristocráticas de ella. Acá fue empleado como contador en Gath & Chaves; tras la quiebra o cierre de aquel palacio comercial, por cuyos departamentos me paseaba, no supe cómo y por qué empezó a fabricar rosas, es un misterio.

—*En su nouvelle inédita,* Salomé*, el protagonista vive en La Coruña y ha heredado el oficio de sus padres y abuelos, la confección de rosas. ¿Por qué ese oficio?*

—La Coruña, sitio del cual me formé una idea lóbrega (quizás el abuelo hizo alguna referencia) fue efectivamente su ciudad de origen. Nunca intenté visitarla. Quizás no conocían otro oficio. La fabricación de rosas fue una constante, hasta que viví con las tías. Una de ellas había aprendido el oficio y para aumentar los ingresos, ya casada, claro, yo debía ayudarla. De modo que yo he sido el culpable del fin de la tradición. Pero aún hoy, si tuviera aquel cofre con los instrumentos, descritos en *Salomé*, podría armar algunas para usted.

—*¿Qué representó para usted su abuelo en ese mundo hostil en el que le tocó crecer?*

—Ah, era un amigo, en realidad mi primer padre. Un ser libre de supercherías, que no se dejaba influir por la beatería de algunas de sus hijas. Nunca se quejó, su buen humor lo allanaba todo. Se llamaba Rafael, era generoso, se burlaba del ‘qué dirán’, de la beatitud y estrictez de un par de hijas. Es el único amigo comprensivo que recuerdo, quizás tenía yo 5 años.

—*¿Supo quién era su padre? ¿Lo conoció?*

—No, no conocí a un padre. Alguna vez leí un acta de nacimiento, era un apellido árabe, Lamas, quizás libanés.

—*¿De dónde, entonces, el apellido Valdés?*

—El Valdés es de un padrastro que tuve después. Eran todos alcohólicos terribles y para que no me perdiera, porque el católico considera que los niños se pierden en los vicios, entonces las tías me llevaron a vivir con ellas. Como hasta los 15 o 16 años.

—*¿Y su madre? ¿Qué recuerda de ella?*

—Mi madre era una de aquellas 'boquitas pintadas' de los años 30. Imitación de las actrices de cine. Permanente, rimmel, polvos, lápices labiales. Iba con una amiga semejante a ella a bailes; por ahí deben haberla emborrachado, y aquí me tiene, salido de la nada. Nunca hizo algo, nunca trabajó en lo que fuera, era un atado de ignorancias. Solo mi abuelo la apoyaba y nos sostenía para sobrevivir.

—*¿Recuerda en qué momento empezó a escribir y qué impacto tuvo para usted descubrir que podía expresarse de esa manera?*

—Fue muy divertido, a los 10 o 12 años yo leía en *El Peneca*, la historia de un detective (Sexton Blake), que me dieron ganas de imitar. Escribí una o dos páginas. Desde entonces supe que ese era mi único modo de expresión y comunicación. Luego cayeron en mis manos Amado Nervo, Rubén Darío, algún poeta maldito, que imité. Debo haber tenido 13 años cuando le mostré mis versos al maestro de escuela que, horrorizado, se los mostró al director, quien a su vez hizo llamar a las tías, explicándoles que yo era un ser peligroso.

LA POESÍA

—*¿Qué fue lo más importante al momento de leer y descubrir la poesía?*

—Bueno, en aquella biblioteca exhibitoria del tío, estaban Homero, Shakespeare, *El arte de Amar*, de Ovidio. Comencé imitándoles.

—*¿Cómo reconoció en usted el lenguaje poético, el ritmo, las imágenes?*

—Todo eso estaba depositado en mi espíritu. Era el medio de expresión más a mano. Pero yo no era todavía una persona, solo un producto en gestación. Adoptaba una personalidad, estaba sujeto a todas las influencias. Por cierto, Neruda fue muy importante para mí. Leí la Biblia y comencé a escribir como un profeta. Pasar de las imitaciones y las impostaciones a un lenguaje personal es algo que lleva tiempo, muchos tropiezos. Saber qué, quién es uno cuesta toda una vida, y al final no se está seguro de nada.

—*¿Qué autores fueron sus primeros referentes y qué aprendizaje aún recuerda de ellos?*

—Hay un torrente de lecturas, las Bronte, Dickens, Balzac. De joven, uno lee lo que le cae en las manos, indiscriminadamente. Luego, fueron muy importantes

los poetas de la bohemia, que descubrí al dejar la casa de las tías. En *Fantasmas* he contado mi primer encuentro con los poetas de la época en el Café Iris. Ellos me introdujeron en la buena poesía.

—*En particular Teófilo Cid…*

—Él es un personaje que me hizo descubrir en la literatura el buen gusto. La adecuación entre idea y expresión.

—*¿Por qué se alejó de la poesía después de sus dos primeros libros?*

—Nunca me alejé del gusto de hacer versos. Como cuento en *Fantasmas,* con Lucho Oyarzún los hacíamos jugando. Hacer sonetos es algo fundamental para un poeta, o como se llame eso. Enseña el ritmo auditivo, la justeza de las palabras.

—*¿Qué espacio ocupa hoy la poesía en su vida?*

—De *Apariciones y desapariciones* he rescatado algunos poemas para mi *Reunión de versos*. Quizás no seguí esa vía porque los amigos, Lihn, Teillier, no me tomaban en serio como poeta. Tampoco yo tomaba en serio a Teillier, pero no podía decirlo, claro. Ellos poseían los medios culturales en mayor parte ignorados por mí. Rara vez pude comprar un libro en las empolvadas tiendas de segunda mano. La poesía de Lihn es, en su mayor parte, intelectual. Sus emociones son raras, y casi todos mis poemas eran de tono amoroso y sentimental. Lo celebré cada vez que escribía algo nuevo. No hace mucho inicié un recorrido por viejos papeles y resquicios de computadoras, rescaté lo interesante, me puse a recuperar viejas emociones, a fin de producir otros y bueno, recogí todos mis versos en un librito. No están mal. Si no he seguido haciéndolos es porque ese conjunto no ha sido publicado y porque no tengo a quién mostrárselos. Así, los hago y los olvido.

—*¿Puede decir por qué usted tampoco tomaba en serio a Teillier?*

—Sus versos son evocaciones de terruños, de manzanas caídas, de jóvenes con trenzas, muy influido por poetas europeos, en especial Trakl. Todo eso estaría muy bien si hubiera tenido una relación con la propia vida, pero no, eran evocaciones prestadas. Tellier era un impostor. Sus versos y su vida personal son incompatibles.

—*¿Por qué dejó fuera de* Reunión de versos*, su libro inédito, los poemas de* Salmos*?*

—Es un lenguaje impostado. El que escribe eso, no era yo. Tanta grandilocuencia para un crío de veinte años.

—¿Qué opinión tiene de la tradición poética chilena y particularmente de los poetas de su generación, la del 50?

—No me pida opinar sobre esto. Esta clase de opiniones suelen producir malestar. Si uno nombra a unos y deja afuera a otros, se arman unos líos.

—¿Sólo en Neruda encontró algo que aprender? ¿Cuál Neruda, el de las Residencias*?*

—*Residencia en la tierra* es quizás el más personal y hermoso libro de la poesía hispánica. En aquella época, obnubilados por su posición política, no lo apreciábamos. Además, debido a la influencia de Huidobro sobre Teófilo Cid. Todo el Neruda confesional es lo que más aprecio de él y me ha hecho aprender mucho. Personalmente, Neruda estaba demasiado cerca y sus producciones de la época fueron miserables. Su posición política también. Pero, visto desde lejos, sus *Veinte poemas de amor* influyeron mucho en mí. Las *Residencias*, el humor en la melancolía.

—¿Destaca algún narrador chileno que le haya interesado como para aprender de él?

—No, excepto María Luisa Bombal.

—¿Qué opina de esa frase tan repetida de que 'Chile es un país de poetas'?

—No solo de poetas. De las mujeres más hermosas, de la canción nacional más linda que la Marsellesa, de tantos mitos propios de la miseria.

—Su generación leyó a muchos autores estadounidenses y franceses. ¿Existían buenas traducciones? ¿Los leían en el idioma original?

—Leí primero a Proust en original. Me enseñó mucho.

—¿Cuándo empezó a leer literatura francesa?

—Muy joven. Pero con diccionario. Lo que me fascinaba era esto de escribir bien, cosa que no hacían los chilenos. En español hay una palabra para cada objeto, para cada situación, para cada parte del cielo y la tierra. En Chile dicen "la cosa". Y los escritores hacen algo semejante, usan el adjetivo más general en vez de usar el particular. Y luego abusan de los chilenismos, aunque no correspondan al sujeto o personaje. A veces escritores franceses también usan mucho *argot* o modismos, pero eso se justifica porque la situación se desarrolla en tal medio, donde se habla así.

—¿Cuáles fueron los escritores extranjeros que más le gustaron o lo influyeron?

—Proust, Flaubert, Merimée, Mallarmé, Balzac, Stendhal, Camus, Baudelaire, Maupassant, Gautier, Henri Miller, Gide, Zola, etcétera.

LOS OTROS

—*¿Por qué no figuran en sus* Fantasmas literarios *personajes como Jorge Edwards o Enrique Lafourcade?*

—Es que yo nunca tuve un contacto personal con ellos. Siempre nos encontramos en reuniones o cafés, pero nunca hablaba con ellos. La única vez que he hablado con Jorge Edwards fue cuando estuve en Berlín. Entonces él me llamó y cenamos juntos. Tuvimos una conversación agradable.

—*A algunos críticos o escritores no les gustó el perfil que hizo en sus* Fantasmas literarios *de personajes como Nicanor Parra o de Enrique Lihn.*

—Yo no he inventado nada en ese libro. Todo lo que dije sobre ellos es casi absolutamente textual. De Parra, lo que dije sobre su conducta después del golpe tal vez no ha gustado.

—*Y también la descripción que hace de él…*

—La descripción, ¡pero eso era Parra! ¡Por favor! Es que a veces tengo la impresión de que la gente que no conoció personalmente a estos escritores los ha idealizado. Yo leí un librito sobre Enrique Lihn en el que se lo describe desde el momento en que el autor lo conoció, esto es, después del golpe, pero respecto al Lihn anterior solo usa rumores, anécdotas, elementos contados por terceras personas, nada directo, y ahí comete muchos errores. No recuerdo el nombre del autor.

—*Su amistad con Lihn no terminó bien, y usted lo cuenta en sus* Fantasmas.

—No. No terminó bien. Eso fue realmente una tontería. Lo cuento por ahí: yo esperaba una visita femenina bien excepcional y me pareció que el viejo piso de madera, lleno de manchas, debía cepillarse y encerarse. Lihn había sido expulsado por su amiga de entonces, y vivía en mi piso, dormía sobre un destartalado diván. Para despejar, el hombre encargado del trabajo dejó los cartones de Lihn en la entrada del piso, inaccesibles para extraños. Lihn, al verlos allí, en algún momento en que el trabajador estaba ausente, pensó que yo lo había expulsado. Me puso mala cara y no me pidió explicaciones. Tampoco yo lo busqué para dárselas.

—*¿Nunca trató de contactarse con usted?*

—Nunca. Es decir, yo, enojado o no con Lihn, si le hubiera pasado lo que a mí, le habría escrito o lo habría llamado, le habría dicho, qué se yo, lo que se dice en esos casos.

—*¿Qué le parecía lo que escribían sus contemporáneos?*

—Ninguno me gustaba. Los encontraba bastante mediocres. Nunca escribían sobre sí mismos con honestidad, eran más bien narradores que novelistas. La intimidad intelectual y biográfica no existe en la literatura chilena, me parece.

—¿Y los poetas?

—Bueno, entre los poetas me gustaba Enrique Lihn; los primeros versos de Parra, Teillier, menos. Había un tal (Alberto) Rubio, que era divertido, era abogado. Pero novelistas, realmente no.

—¿Ni José Donoso?

—Donoso hizo un buen libro, que después fue también una buena película, *El lugar sin límites* (1966/1977). Luego nos aburrió con sus historias familiares.

—¿Por qué nunca quiso volver a Chile?

—No tengo nada que hacer allí. Toda la gente que conocía ya no existe. Es otro país, que no tiene nada que ver con el que yo conocí. El modelo económico y social de Pinochet se ha impuesto demasiado tiempo. Ahora todos esperamos un cambio.

—Leyendo Fantasmas literarios *e incluso* Zoom*, donde el personaje tiene mucho de usted, da la impresión de que antes del golpe de Estado usted ya tenía una actitud distante respecto de Chile.*

—Sí. Siempre quise irme. Bueno, yo nunca tuve una profesión; nunca tuve estudios; yo creo que hice la primaria y nada más. Entonces mi subsistencia fue difícil. Logré ser funcionario de las universidades. Y eso era bastante bueno, pero mediocre. Yo nunca tuve esa capacidad de saber arribar, de ser simpático. Un escritor se hace a veces no tanto por su obra como por su capacidad de simpatía. El apoyo humano, la amistad, las relaciones, hacen mucho mejor, o más rápidamente, a un escritor de lo que es. Yo nunca tuve ese don. Creo que habría escrito más si un editor me lo hubiera pedido.

—En la reedición de Fantasmas literarios *incluye un episodio que lo revela en ese sentido, cuando celebran el Premio Municipal otorgado a su novela* Cuerpo creciente*. ¿Por qué tenía esa actitud de rechazo?*

—La empresa editorial organizó un cóctel donde estaba el alcalde y la *crème* de la sociedad culta chilena. Guillermo Blanco hizo un lindo discurso elogiando este libro mientras yo, con mi copa de champagne en la mano, escuchaba rígido. Es muy difícil de explicar; el conflicto era, por una parte, el orgullo por este homenaje y por otra, el rechazo a esta gente, que representaban un nivel social y cultural alto, para mí inaccesible, pues toda mi historia literaria era con personas que habían rechazado el sistema, que habían rechazado este tipo de sociedad y eso para mí estaba profundamente incorporado, era parte de mi personalidad. No fue un acto racional, sino puramente emocional, dejé mi copa de champagne, me di vuelta y me fui. No fue un acto deliberado.

—*Y aunque no lo hubiera planeado, ¿se arrepintió de esa actitud?*

—Sí. Creo que fue tonto. Yo tampoco tenía una capacidad oratoria; no sabía hablar con la gente; no tenía capacidad para relacionarme verbalmente. Entonces causé muy mala impresión y creo que durante mucho tiempo permaneció esa mala impresión. Se me cerraron muchas puertas después de eso.

—*¿Tuvo oportunidad de hablar con Guillermo Blanco más adelante?*

—Una vez lo encontré en un café y me hizo un gesto como de "está bien, está bien".

—*En la nueva edición de* Fantasmas literarios *también incorpora una anécdota con María Romero, después del golpe de Estado.*

—Me doy cuenta de que las gentes de izquierda de aquella época éramos bastante intolerantes, desvalorizábamos de partida a la gente de ideas y posiciones opuestas. Las ignorábamos. Es cierto que habíamos llegado a un estado de beligerancia odiosa, brutal, cuyo desenlace conocemos. En la primera edición de *Fantasmas* ese resentimiento me llevó quizás a no mencionar a gentes de derecha. Con el tiempo, ya se sabe, todo se atenúa. No todos los enemigos eran unos monstruos, claro. Y María Romero estaba relacionada con mi adolescencia por su revista *Ecran*, que estimulaba mi fascinación por el mundo del cine. Revisando el libro, saltaron a mi memoria aquellas escenas con ella. En alguna reedición quimérica, me temo que más fantasmas podrían reaparecer.

RETORNO LITERARIO

—*¿Le preocupaba no ser reconocido en Chile?*

—Sí, claro, pero es un hecho. Cuando apareció *Zoom*, conocí solo a una persona en Santiago que lo hubiera leído. Nadie sabía del libro. Llegaron diez ejemplares a Chile. Yo me acuerdo que iba a librerías y nunca lo vi.

—*¿Por qué cree que pasó eso?*

—Quizás debido a la situación del país. Todo el interés cultural había desaparecido; todo era una enajenación política; dominaba la sociología y nadie sabía un pito de literatura, nadie se interesaba por eso.

—*¿Todo estaba tomado por la política, a diferencia de lo que ocurría en años anteriores?*

—Absolutamente. Yo trabajaba en el Centro de Estudios de la Realidad Nacional, de la Universidad Católica, un lugar lleno de intelectuales, de sociólogos; ninguno de

esos leyó mi libro. Yo quedé convencido de que era algo que no interesaba; que había escrito algo totalmente inadecuado para esos momentos.

—*¿Por eso se propuso reeditarlo?*

—En el prólogo de la nueva edición escribí que el responsable de ello, en parte, fue Lihn, quien publicó un pequeño ensayo (que ahora se incluye como epílogo) sobre la novela en 1971, y que las circunstancias tensas de la época y la indiferencia por el libro en aquella sociedad izquierdista empapada de sociología, me llevaron a desatender. Redescubrí el trabajo de Lihn hace pocos años, lo que me llevó a releer la novela y a encontrar sus méritos y a comprobar sus defectos. Pensé que merecía ser desempolvada y corregida. Espero que esta vez encuentre sus lectores.

—*Parte importante de* Zoom *transcurre en Checoslovaquia y particularmente en Praga. ¿Tuvo a Kafka en mente, considerando el humor y la feroz crítica a los vericuetos de la burocracia que hay en esa novela?*

—Realmente, nunca pensé en Kafka al escribir esas páginas. Solo más tarde me di cuenta de que Kafka ridiculizó hasta lo grotesco una sociedad que conservaba mucho de la burocracia del Imperio Austrohúngaro. Y que reproducía el mismo sistema bajo el socialismo. No, lo sombrío y absurdo de la Praga descrita en el libro debe verse como un espejo de un mundo casi siempre adverso al mundo feliz que busca el personaje.

LA INTIMIDAD MÁS O MENOS VELADA

—*¿Qué piensa ahora respecto de que, no siendo de ningún partido político ni habiendo colaborado en el proceso de la Unidad Popular, a usted le haya tocado vivir una experiencia tan dura después del golpe?*

—Bueno, lo escribí, ¿no? Lo escribí objetivamente, sin mayores comentarios; creo que los comentarios son superfluos. En los escritos de Kafka los personajes son condenados sin saber por qué les condenan. Se saben culpables de antemano.

—Tejas Verdes *es un testimonio, pero también en sus novelas hay componentes autobiográficos. Ya lo vimos con* Cuerpo creciente *y* Zoom.

—Sí, *A partir del fin* es en parte autobiográfico. En *La historia subyacente,* sin ir más lejos, hay, encubiertos es cierto, bastantes datos autobiográficos. Lo mismo ocurre en *Tango en el desierto*. Escribir sobre la propia intimidad directamente sería un puro exhibicionismo de mal gusto. Creo que en todo lo que escribo hay un trasfondo autobiográfico.

—¿Por qué no le gusta que A partir del fin *sea definida como una novela sobre el golpe militar, aunque narra precisamente ese episodio y los días previos y posteriores?*

—Hay mucha información documental en el libro, pero creo que lo que prima es cómo esta información es recibida emocionalmente por los personajes y cómo modifica sus conductas. Yo trabajaba en una institución cercana al gobierno y además tenía una amiga que estaba muy conectada con la embajada sueca. La embajada parecía saber más de la preparación del golpe que el propio gobierno, y lo mismo ocurría en la oficina en la que yo trabajaba. Esto se complementó con mi situación personal y la de mi amiga, con la cual vivía. Y descubrí que había un paralelo entre la situación chilena y el deterioro de nuestra relación. Así, todo lo que sucede durante el golpe es más una información necesaria para analizar el efecto, la repercusión, que estos acontecimientos tienen en esta pareja y en cada cual. Eso para mí es lo más importante de este libro, el aspecto personal, la subjetividad.

—Es desde esa subjetividad que el personaje, Hache, interpela nada menos que a Allende, lo que no cayó nada bien y le trajo consecuencias a la novela, como la imposibilidad de circular en los años 80 en México, donde se publicó.

—Esto ha producido bastantes acusaciones de que yo me hubiera atribuido una función que no me correspondía, interpelar al presidente y hacerle ver las partes un poco ridículas de su conducta, las partes infundadas, en ese día del golpe y en general en los tiempos anteriores. Acusaciones de arrogancia. Allende confiaba hasta el final en las fuerzas armadas, y lo que yo hago ver, sobre todo, es que esas fuerzas armadas no son una institución dispuesta a defender a un gobierno de izquierda. Él llama a los soldados de la patria a defenderla, pero los soldados de la patria y sus generales son gente absolutamente de derecha, y que están celebrando el golpe. Yo apelo a esa ingenuidad del presidente; por quiénes está rodeado, quiénes condicionaron sus conductas. Era más un romántico, alguien inadecuado para lo que estaba ocurriendo en la sociedad. Siempre componiendo, "puño de oro", le decían. Y esto, claro, ahora molesta menos.

—Respecto de la técnica, ¿por qué eligió esta narración en primera y tercera persona?

—Es un recurso de desdoblamiento. Hay un espejo donde se está observando la conducta del personaje, una visión simultánea y a la vez externa de lo que está ocurriendo. Esto me pareció absolutamente necesario. Además, no es solamente ficción, es algo que me ocurre a mí, personalmente. Siempre me estoy viendo desde afuera. Claro, es muy divertido.

—A pesar de los hechos dramáticos, en esta novela, así como en toda su literatura hay humor.

—El dramatismo es algo que no me gusta mucho y siempre trato de suavizarlo, viendo las situaciones también de una manera cómica. En esa interpelación a Allende hay

elementos humorísticos, porque es una situación tan grotesca. Creo que todo en esta novela está suavizado o modulado por un dejo de humor.

—*Ahora está dedicado a Kafka, ¿qué busca en esa próxima novela?*

—Hablar de mí como si fuera Kafka. El asunto proviene de una escritora amiga (no de Kassel) que un día contó que durante diez años había tratado de escribir una novela sobre un episodio de la vida de Kafka, sobre el cual no existía documentación, ni en las biografías, las cartas, los diarios, los cientos de artículos de la prensa literaria, y que al fin lo había abandonado definitivamente, por su extrema dificultad. Muy fresco, le dije: "creo que yo podría hacerlo". "Estupendo, dijo ella, te lo dejo". Así, sin ser un admirador de su obra literaria, me puse a investigar.

—*¿Y qué ha descubierto?*

—He leído unas veinte biografías, todas las cartas, todos los diarios, las conversaciones, en especial con su amigo Max Brod, las referencias de la época en Praga, las conexiones ferroviarias, los cambios administrativos al término de la guerra del 14, que perdió Alemania, junto con sus colonias y tantas dependencias. Solo así podía yo asumir la personalidad de Kafka para crear los hechos sucedidos en aquel misterioso episodio con Milena, esos cuatro días en que ambos, enamorados, se encontraron en Viena. Qué se dijeron, qué hicieron, qué ganaron o perdieron. Solo esta repentina enfermedad, de la que voy saliendo, me ha impedido continuar. He prometido terminarla y, si me parece bien, darla a algún editor de prestigio.

Mensaje al margen:

Termino dando las gracias a María Teresa Cárdenas, que tanto ha hecho para imponer un pedacito de mí en vuestra tierra, y quien siempre me estimula a seguir adelante.

III. RESEÑAS

ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 22, diciembre 2021, número 36, 383-385
ISSN 0717-6058

Manuel Rojas. Una oscura y radiante vida. *Nuevas lecturas y aproximaciones críticas*. María José Barros y Pía Gutiérrez, editoras. Santiago: CELICH UC/Ediciones UC, 2021: 320 pp.

A lo largo de las últimas décadas, y en el campo de estudios sobre la literatura chilena, tal vez sean las lecturas que han revisitado las obras de Manuel Rojas y de Gabriela Mistral las que más han empujado a problematizar y dinamizar las comprensiones y discusiones sobre el canon literario, sobre sus procesos de institucionalización, sus mecanismos de autorización o legitimación y sus estrategias de impugnación. Si, por ejemplo, las lecturas sobre las narrativas del margen o los bajos fondos (Gómez Morel, Méndez Carrasco, Rivano, entre otros) en su mayoría han vuelto a esencializar la idea de canon, esfuerzos colectivos e individuales sobre las obras rojiana y mistraliana han buscado como efecto complejizar tal idea, no reduciéndola solamente a un juego de fuerzas que buscan obtener posicionamiento institucional o hegemónico, deslindando, con ello, exclusiones selectivas, sino que, por el contrario, también han explorado las potencialidades y zonas menos conocidas de aquellas obras que han llegado a ocupar un reconocido lugar de privilegio al interior de una comunidad interpretativa. Para el caso específico del autor de la tetralogía *Tiempo irremediable*, el libro *Manuel Rojas. Una oscura y radiante vida*. *Nuevas lecturas y aproximaciones críticas*, editado por María José Barros y Pía Gutiérrez, se inscribe en el anterior horizonte de expectativas, e incluso coincide en su publicación e intereses con dos monográficos aparecidos recientemente en importantes revistas académicas: “Dosier Manuel Rojas (1896-1975)” en *Anales de Literatura Chilena* N° 35 (coordinado por Macarena Areco y Fernando Moreno) y “70 años de *Hijo de ladrón*” en *Revista Chilena de Literatura* N° 103 (coordinado por Pablo Concha Ferreccio). En la nota de presentación al volumen, las editoras expanden este contexto dinamizador al aludir a producciones que han dialogado con la obra de Rojas en los últimos años “desde el mundo del cine, el teatro, la música y la novela gráfica, dando cuenta de un proceso de apropiación creativo que contempla otros formatos y nuevas audiencias” (10).

En el artículo que abre el libro, Juan José Adriasola nos presenta una imagen que bien pudiera servir para introducir los propósitos de lectura antes descritos, al decirnos que con Manuel Rojas “no disponemos de una imagen sola y conclusiva, sino de una multitud de ellas, que tanto se cruzan y se superponen, como se desarrollan de forma independiente y aun se contradicen en ocasiones” (21). En su conjunto, los dieciocho trabajos compilados en este volumen avanzan en aquellas relaciones que

tratan de intersectar, superponer y hasta contradecir toda eventual imagen estabilizada de y sobre Manuel Rojas, a partir propuestas que reflexionan sobre nuevos campos de temas y problemas en cotejo con la bibliografía crítica precedente, entre ellos la relación del autor con otras artes (teatro, música y cine), o sobre facetas aun insuficientemente examinadas como la de poeta, dramaturgo, consueta o masón, o bien focos de lectura con una carga de novedad frente a los ya asentados (la caminata tanto al interior de sus libros como en su praxis vital, las masculinidades desplegadas en su obra o la importancia de los objetos en la misma) o la exploración en torno a textos inconclusos como *Morir en Vietnam* (novela) o *Rieles de punta* (dramaturgia). Las editoras disponen estas dieciocho aproximaciones en cuatro apartados: I. "El oficio de escritor y escenas de lectura", conformado por los textos del ya citado Juan José Adriasola, más los de Ignacio Álvarez y Cecilia Rubio; II. "Ciudades, espacios y caminata", compuesto por los trabajos de Macarena Areco, Patricio Lizama, Cristián Montes, Antonia Viu y Gonzalo León; III. "Diálogos con otras disciplinas artísticas y la cultura material", integrado por los artículos de Luis Valenzuela, Silvia Donoso, Marcia Martínez, Pía Gutiérrez, María José Barros y María José Navia; y IV. "Cartografías de género y clase", apartado que incluye las aproximaciones de Ana Lea-Plaza, Jorge Guerra, Lorena Ubilla y Pablo Concha Ferreccio.

Para las interpelaciones producidas en torno al canon, en los estudios rojianos y mistralianos, ha sido fundamental el trabajo con el archivo o, más bien, las nuevas relaciones propuestas a partir de la expansión y exhibición de sus respectivos archivos. Ambos casos han dejado demostrado que uno de los modos de mayor envergadura para remecer los repertorios canónicos pasa por modificar de manera heterogénea las relaciones que ordenan, jerarquizan, valorizan y clasifican los archivos. El volumen editado por María José Barros y Pía Gutiérrez expresa estas nuevas propuestas de relación con el Archivo Manuel Rojas (ubicado materialmente en el CELICH) no solo mediante los artículos que conforman el libro, sino que también con la disposición de imágenes que atraviesan el texto y que nos aproximan a la riqueza y vastedad de tal registro (cerca de 1200 documentos). Entre estas imágenes incorporadas al diseño del libro se cuentan fotografías de Manuel Rojas en distintas épocas y lugares, cuadernos de trabajo correspondientes a textos publicados e inéditos, su currículum vitae fechado en 1968, su pasaporte y cédula de identidad, el emblema de la logia masónica a la que perteneció, planes de escritura, afiches, etc. En cuanto al esfuerzo por heterogeneizar las relaciones al interior del archivo Rojas, de la lectura del libro se desprenden tres efectos que dan cuenta de este propósito. En primer lugar, un efecto de *impregnación*, pues a lo largo de sus páginas, y a partir de la reiteración de citas o referencias, se pueden ir advirtiendo los textos que se han ido tornando relevantes en el marco de la bibliografía crítica sobre la obra del autor de *Lanchas en la bahía*, así como los temas y las propuestas conceptuales que esas lecturas han impuesto y que han sido acogidas y discutidas por la comunidad crítica (la idea de "contra*Bildungsroman*" de Grínor

Rojo, la noción de "tiempo presente" de Ignacio Álvarez, la lectura del "humanismo" en Rojas ensayada por Jaime Concha, entre otras). En segundo lugar, podemos hablar de un efecto de *irradiación*, cuando las reflexiones a partir de la narrativa de Rojas conducen a un reordenamiento categorial que produce un impacto en la comprensión de la narrativa chilena. Un ejemplo de esto pueden ser las categorías propuestas por Macarena Areco de "novela de la intemperie" y "novela de la casa", las cuales, a partir de y contraste con la novelística de Rojas, llegan a proponer líneas de ordenamiento —tanto hacia atrás como para adelante en el tiempo— para una zona destacada de la novelística nacional. En tercer lugar, un efecto de *reverberación*, puesto que los temas y marcos teóricos que son atraídos hacia la obra de Rojas permiten reconocer algunas de las líneas tendenciales que se han venido imponiendo o posicionando, o en vías de aquello, en el campo de las investigaciones sobre literatura en Chile. En una referencia señera sobre el tema, el crítico escocés Alastair Fowler propuso la interacción de seis formas manifiestas de canon: potencial, accesible, selectivo, oficial, personal y crítico. *Manuel Rojas. Una oscura y radiante vida. Nuevas lecturas y aproximaciones críticas*, nos dispone frente a una caminata en la que se van entrecruzando y tensionando aquellas seis formas, para de este modo mostrarnos vínculos heteróclitos de relaciones con los archivos y, con ello, dinámicas desencializantes de reflexión sobre la formación de cánones.

Hugo Herrera Pardo
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 22, diciembre 2021, número 36, 387-388
ISSN 0717-6058

María Monvel. *La dicha tiene fin*. Selección de Ernesto Pfeiffer y Micaela Paredes. Prólogo de Micaela Paredes. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2021: 135 pp.

La editorial de la Universidad de Valparaíso nos extiende una considerable oportunidad de reencontrarnos con una poeta que merece una urgente relectura, a través de una aguda selección realizada a dos manos por el editor Ernesto Pfeiffer y la joven poeta chilena Micaela Paredes Barraza. Esta última, además, ha redactado para el caso un lúcido prólogo que permite adentrarnos en los principales puntos de la iquiqueña. En María Monvel, ciertamente, subyace un retorno a la llaneza de nuestra lengua, a una respiración que, en vez de batirse entre los dilemas que le son propios, ha pretendido descansar en las muestras más filiales y transparentes del idioma: "Mi hija juega en el jardín / y yo la miro quieta y triste, / triste de tanta dicha, triste / porque la dicha tiene fin". He aquí la hermana de una desconocida Teresa Bórquez, y la necesaria antesala para poetas como Patricia Tejeda y Sara Vial.

Nuestras tierras son ricas en poesía; no lo olvidemos. En su albor ya el siglo pasado nos lo advertía: pienso en el gran ejercicio antologador que Molina y Araya ejecutarían con *Selva lírica* (1917). En aquella elocuente caravana de nombres, figuraría una joven poeta, una "muchacha de un fervor artístico saturado de cristiana sentimentalidad", como la misma antología la definiera. Los autores, certeros, no han errado, puesto que la afección amorosa que atraviesa de manera vertebral los versos de nuestra poeta aparecerá vital desde su temprano inicio: "Incendiaré en mis llamas la juventud vencida / y seré entre tus manos una olorosa flor", dictaban ya algunos versos cifrados en *Remansos del ensueño* (1918), que declaraban una vehemente inmolación pasional –en otros términos, un sacrificio–.

Sin embargo, cabe recalcar que la condicionante del fervor emocional subyacente en las palabras de Monvel es la cruz cristiana. Y es que, desde la humanidad de la plegaria, la poeta se recoge y canta el amor hacia los suyos –a la hija, al amante, a la difunta, a la infancia y al viaje– en la ligereza de una sintaxis que pretende, ante todo, dar con una fina expresión aireada. Acaso la definición popular que comprende a la poesía como un acto expresivo aquí cobre un real sentido. Mas dicha condición aireada ya advertida no privará a la voz de los dotes complejos que toda poética que se precie de ser tal posee.

Y es que en la llanura que Monvel surca con sus versos no hay privación de las labores reflexivas. Gran lectora, no desconocerá la palabra justa de un Paul Verlaine,

la consciencia pensante y simbolista de un Maurice Maeterlinck, y la musicalidad que, lograda radiante en el metro, gozara la lírica francesa y trascendiera a poetas como Rubén Darío. Caemos en cuenta, asombrados, que el tejido sutil y hasta cándido recitado por los hablantes de nuestra poeta es, en realidad, antecedido por una refinada labor de gabinete. El verso que logra decirse sin complejos ha de guarecer su más intrincada naturaleza.

María Monvel pareciera figurar una dualidad sugestiva: por un lado, se nos ofrecen versos de circunstancias –al decir de Mallarmé– pero, por otro lado, en el detenimiento de la lectura, notamos cómo una poética se desenvuelve grácil en la disputa vital del eros y thánatos: gravedad del desamor, homenaje mortuorio, paradoja motivada por la pasión, amor rendido a los goces de la infancia (el juego)… todo en Monvel adopta raudas dimensiones. Solo basta posarnos calladamente en los versos y respirar junto a ellos.

Así, terminamos anegados de una musicalidad vibrante por los acentos, las rimas, y las repeticiones –anáforas y, sobre todo, aliteraciones–. Mas no es, en efecto, un mero ejercicio retórico. La vacuidad nuestra poeta no la conoce. Lo que logramos palpar, finalmente, es una voz padeciendo una inmensa humanidad: “Juega como los pájaros y el viento / y yo, como los pájaros y el viento / le traje a mí cuando me di al amor. / Juega como los pájaros y el viento / porque toda la tierra es su elemento / aunque le cerquen ya muerte y dolor”.

La convocatoria de la voz en su talante terrenal nos permite conocer otro cariz: la poesía de Monvel puede ser tan frágil como impetuosa. Y es que el eros es cándida ternura, pero también violenta devastación: “Te odio. Lo digo con la unción enorme / con que dije te amo”. La paradoja que se figura en un a priori hace proclive –al abrazarla en la impresión– la profundidad: “Se matan cien palomas. Se rezan tiernas preces / pero el viejo que llora a su hijo abrazado, / sabe, que al otro día quizás se habrá marchado / sin mirar hacia atrás, como las otras veces”. En esa profundidad nos ungimos dichosos.

Víctor Campos
Pontifica Universidad Católica de Valparaíso

ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 22, diciembre 2021, número 36, 389-391
ISSN 0717-6058

Pablo Neruda. Poesía completa. 5 volúmenes. Edición de Darío Oses y Mario Verdugo. Notas preliminares de Darío Oses. Santiago: Seix Barral. Biblioteca Breve, 2018-2021.

Se me ha encargado hacer, para este número de *Anales de Literatura Chilena*, una descripción de *Poesía completa* de Pablo Neruda. Esta edición nació de un proyecto de la Fundación que lleva el nombre del poeta y Editorial Plantea / Seix Barral, y podemos afirmar que, al ser la más reciente, es también la más completa de las recopilaciones de la totalidad de la obra poética de Neruda, puesto que incorpora los últimos hallazgos de textos inéditos que se han hecho principalmente en los archivos de la Fundación.

El primer tomo de esta colección apareció en septiembre de 2018. La obra debía completarse en 2021, para conmemorar el 50 aniversario del Premio Nobel de Literatura que se otorgó a Neruda en 1971. Esta meta se cumplió con la publicación de los cinco tomos programados. En sus 3.692 páginas la obra reúne los 40 libros de poesía concebidos como tales por el poeta, además de la poesía dispersa en distintos tipos de publicaciones y la obra poética inédita que se ha encontrado hasta la fecha.

La primera compilación del total de la obra del poeta se tituló *Poesías completas* y fue publicada en Buenos Aires por Editorial Losada, en 1951. Incluía la producción literaria de Neruda desde *Crepusculario* (1923) hasta *Tercera residencia* (1947) y solo un fragmento de *Canto general* (1950). De ahí en adelante Losada fue publicando sucesivas ediciones de sus obras completas, que en poco tiempo perdían esa condición de "completas", puesto que el poeta no dejaba de producir poesía y también prosa, en menor medida.

Después de la muerte de Neruda se siguió encontrando escritos de su autoría, en gran parte reunidos por el trabajo incansable del profesor Hernán Loyola, e incorporados a su edición de las *Obras completas de Pablo Neruda* publicadas por Galaxia Gutenberg/ Círculo de lectores entre 1999 y 2002 con un notable aparato crítico.

El proyecto de la presente edición se limita a la poesía y prosa poética. Incorporó también la revisión cuidadosa de los textos, a través de la comparación de distintas versiones de los mismos. Para este trabajo se recurrió a originales manuscritos y mecanografiados del autor, a versiones de poemas que aparecieron en apartados o anticipos en revistas y antologías, antes de ser incorporados a alguno de los libros de Neruda, y también a las ediciones más importantes de sus libros, algunas de las cuales fueron

aprobadas por el mismo poeta. Asimismo, se cuidó detalles como los cortes de versos y espacios entre versos y estrofas.

El primer tomo comprende la poesía y prosa poética de Neruda escritas entre 1915 y 1947. Incluye sus libros, desde *Crepusculario* (1923) hasta *Tercera Residencia* (1947). En la sección de poesía dispersa está la producción del poeta que se encuentra en documentos como el *Álbum de Terusa,* dedicado a uno de sus primeros grandes amores, Teresa Vásquez, y *Paloma por dentro,* álbum de poemas, la mayor parte de los cuales se traspasaron a *Residencia en la tierra.* En este tomo también se recoge la poesía de Neruda publicada en diarios y revistas de Santiago, Chillán y Temuco, y la que se recoge en los llamados "Cuadernos de Temuco".

El tomo II reúne la obra de los años 1948 a 1954, que fue escrita en su mayor parte en la clandestinidad y el exilio. Se inicia con *Canto general,* el gran poema americano que ha llegado a convertirse en un clásico de la poesía universal. Siguen el singular poemario amoroso y político, *Los versos del capitán,* y luego *Las uvas y el viento,* donde también aparecen los temas del amor, la lucha política y la esperanza en el cumplimiento de la utopía terrenal. En la poesía dispersa de este tomo destaca la *Antología popular de la resistencia*, que se publicó en ediciones a roneo y se distribuyó clandestinamente en el país.

El tercer volumen reúne la obra publicada entre 1951 y 1959, que comprende los cuatro libros de odas elementales. Con sus odas, el poeta baja de las alturas épicas y telúricas para instalarse en el mundo y el lenguaje cotidianos. Hablamos de cuatro libros de odas, porque en estos se incluye a *Navegaciones y regresos* (1959). Este tomo incluye también a *Estravagario* (1958), libro con el que Neruda inaugura una poesía en la que busca "otros lenguajes" y "otros signos" para construir su mundo poético desde una visión ambivalente, antidogmática y lúdica.

El cuarto volumen tiene como contenido principal a autobiografía poética. El autor la aborda de distintas maneras, desde la descripción del paisaje físico y humano del balneario de Isla Negra, donde construyó la casa en la que vivió la mayor parte de su vida, hasta *Memorial de Isla Negra* (1964), una autobiografía consistente, desarrollada en cinco secciones. En este tomo se encuentra también *La barcarola* (1967), donde el recorrido por algunos momentos de su vida se alterna con evocaciones de amigos y de personajes históricos.

Se cierra esta edición con un quinto tomo que reúne la obra poética publicada entre 1969 y 1974, año en el que aparecieron seis de sus siete libros póstumos. Aun cuando el séptimo poemario, *El mar y las campanas* aparece a fines de 1973, se ha dejado como cierre de la colección ya que en él Neruda regresa por última vez a los grandes temas de su poesía, como si de despidiera de su mundo poético y de su vida. Este volumen incluye también los poemarios que se inscriben en la vertiente apocalíptica de la obra nerudiana, como *Fin de mundo* (1969) *La espada encendida* (1970) y *2000* (1974).

En esta colección el lector y el investigador podrán seguir los diversos momentos de la poesía de Neruda, y al mismo tiempo apreciar la coherencia de la totalidad de ella. Desde sus años de juventud Neruda valoró "una poesía que englobara no solo al hombre sino a la naturaleza, a las fuerzas escondidas, una poesía que se enfrentara con el gran misterio del universo."

Así, su poesía abarca el mundo y sus materias, las luchas, las dichas y los dolores, los amores y desamores de mujeres y hombres a lo largo del tiempo. Neruda amplió el campo de la poesía, llevándolo, por ejemplo, a los objetos de la vida cotidiana, a las cosas y a los oficios más humildes y necesarios. Su poesía exploró los paisajes de la tierra y también los extraterrestres. En fin, construyó una cosmovisión poética que se despliega íntegramente en esta *Poesía completa*.

Darío Oses
Universidad Finis Terrae

ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 22, diciembre 2021, número 36, 393-395
ISSN 0717-6058

Pepita Turina. La mujer que no quiso ver el sol y otros cuentos. Santiago: Los libros de la mujer rota, 2021: 101 pp.

Antes de referirme al libro, es necesario recordar la figura de la escritora Josefa Alvina Turina Turina (Punta Arenas, 1-3-1907- Santiago, 1-3-1986), conocida como Pepita Turina. Es una mujer que se adelantó a su propia época y que se vuelve imprescindible recuperar y rescatar como una escritora de la generación del 38[1]. Pepita Turina realizó labores de difusión y gestión cultural[2]. Es autora de las novelas: *Un drama de almas* (1934), *Zona íntima. La soltería* (1941). Además de los ensayos: *Sombras y entre sombras de la poesía chilena* actual (1952), *¿Quién soy? Prosa autobiográfica* (1978), *MultiDiálogos* (1978) y *MultiDiálogo sobre el matrimonio, la familia, y sus prismas* (1985). Estos últimos de un carácter bastante rupturista.

La compilación de este libro: *La mujer que no quiso ver el sol y otros cuentos* (2021) se logra gracias a la investigación de Ana Cristi y Claudia Apablaza quienes reúnen y seleccionan los cuentos, junto a la colaboración de la investigadora e hija de Pepita Turina: Karen Plath Müller Turina. En esta selección se presentan diez cuentos que se encontraban publicados en distintas revistas tanto nacionales como internacionales. El orden en el cual se presentan corresponde a un criterio cronológico con el fin de dar cuenta de las estéticas que la autora desarrolla en distintos momentos de su vida y su escritura. Así nos encontramos con los cuentos: “En la noche estrellada”, “Una mañana”, “La niña que quiso ir al horizonte”, “Cuando ella volvió (teatro irrepresentable)”, “La mujer que no quiso ver el sol”, “El árbol de piedra-rosa”, “Los caballos que cambiaron de color”, “Tres tiempos en la vida de Sergia”, “La niña pelirroja” y “El refugio de las campanas”. Según Ana Cristi, en el prólogo: “Pepita logró captar los síntomas de una época, de una historia, de un sistema social. La frustración y lo imposible, pero también el “deber ser” de las mujeres” (17).

---

[1] Destacan Nicomedes Guzmán, Gonzalo Drago, Andrés Sabella, Francisco Coloane, Volodia Teitelboim, Eduardo Anguita, Teófilo Cid y algunos miembros del grupo “La Mandrágora” (principalmente hombres).

[2] Fundadora del Círculo Cultural en Valdivia (1935), participante del Primer Congreso de Escritores en 1937. Integrante de la Sociedad de Escritores de Chile en 1938.

Me quedo pensando en el síntoma como una alteración, una señal, una alerta detectada por la autora, aquello que a su vez muestra el deseo de libertad considerando las condiciones sociales de las mujeres en algunos de sus cuentos, como por ejemplo, en “Una noche estrellada” Rosario una joven valdiviana que había sido abandonada por su novio por una mujer pueblerina, finalmente ante una nueva sensación de rechazo y decepción, decide marcharse, sin saber de qué o de quién se despide. Al final del cuento se señala: “Desamarró el bote, subió a él y empezó a bogar lentamente, río arriba hacia la ciudad desconocida” (34). De este modo, relata el tránsito de una mujer desde su tierra hasta otra orilla, impulsada por la frustración de algo que piensa, ya, imposible para su vida, en ese entorno.

Aunque en estos relatos la atmósfera literaria está situada en el sur de Chile, los temas que entrañan sus cuentos hablan del vacío del ser humano, de la condición de ser mujer, de una constante reflexión existencialista. Juega con el “ver” como una noción de las determinaciones sociales y patriarcales impuestas a las mujeres de su propia época, y muestra cómo sus personajes femeninos escapan de estas normas a través del recogimiento, la ilusión del amor heredado, la huida y la muerte, como en el cuento: “La niña que quiso ver el horizonte” en donde la protagonista se hunde levemente en el mar, lugar donde el dolor la abraza: “El agua la cubrió y ella sin una protesta, sin un grito, se dejó hundir esperando aflorar al horizonte” (48). El cuerpo ni siquiera sabe que va hacia la muerte. Una joven que se regocija feliz a su encuentro con el horizonte, con aquello desconocido que le espera.

Al aproximarse a esta lectura es imposible no detenerse en el lenguaje poético de Turina, una sutileza que atraviesa su narrativa. En cada cuento podemos apreciar esta estética entre luces y sombras de sus personajes. En: “La mujer que no quiso ver el sol” cuento que da título a este libro, leemos: “del lecho del enfermo se difundió el silencio, el dolor y el olor de la muerte” (59). Explora así la muerte, los ritos del duelo, el comportamiento humano frente a lo inexorable. El personaje de Gracia encarna la ausencia de vivir después de la pérdida de Arnaldo, su marido: “Mirar una luz que la dejaría en tinieblas. ¿para qué?” (63) reflexiona la narradora. Diría que son pequeños aforismos dentro de los cuentos que funcionan tanto en el contexto de la historia que se narra como fuera de ella: “cuando se acerca la muerte todo tiempo, aunque enorme, parece breve” (57). Claramente estamos frente a la aparición de una escritora que muestra en cada relato un “deseo de sí”, sus impresiones estéticas y ético-sociales acerca del mundo. La sensación de lo perdido, de lo que ha de suceder inevitablemente recorre las voces de sus personajes a la deriva como quien reconoce su propio fin, “Imposible ser lo que no se es” (83).

Es necesario destacar lo valioso de la publicación de este libro tanto por el conocimiento de la autora como por su calidad literaria. Sin duda Pepita Turina por muchos años ha engrosado aquellas listas de escritoras que se ha-han invisibilizado a la luz del canon, incluso en antologías literarias hechas por mujeres. El rescate de

estas autoras es un trabajo de investigación que merece ser difundido y criticado no solamente por la academia sino también por el mundo literario en sus distintos afanes. Gesto relevante al pensar que este libro ve su propia luz desde las manos de otras mujeres escritoras e investigadoras que siguen escuchando las Campanas.

Luisa Aedo
Universidad de Playa Ancha

ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 22, diciembre 2021, número 36, 397-399
ISSN 0717-6058

Eugenio Mimica. Un adiós al descontento. Santiago: Ediciones Universidad de Magallanes, 2021: 128 pp.

El origen de las obras literarias suele hallarse en algún motivo que reviste especial interés para el escritor, quien se esmera en destacarlo como centro de su atención creativa.

De Eugenio Mimica (Punta Arenas, 1949-Santiago, 2021), hemos leído una segunda edición de la novela, cuyo título preside estas líneas. Hace treinta años fue publicada, pero ahora alcanza mayor vigencia y sentido. Podrían representar el motivo original de esta obra la revaloración y conciencia de lo regional, junto a los desasosiegos traídos por el estado planetario; o, de una vez, porque en algunos seres humanos se activa un propósito fundacional, cuyos alcances muestran ribetes de interés y de significación, de los que es menester dejar constancia.

Un grupo de entusiastas, ingenuos y estrafalarios personajes habitan el territorio de Meridionía –hasta ahora supeditado a la legislación de Administrativa, país que no los representa y los mantiene preteridos–, quienes desean segregarse del inerte centralismo y proclamar la emancipación regionalista.

Emilio Trinalba y su mujer, Francisca Lunares, junto a Luciano Calhuante, apodado "Brujo"; Carlomoncho Pancaldo, iriólogo naturista, más conocido como "Diosito"; Marko Grande, Guido Moscoso, el eterno decepcionado de sus ilusiones amorosas, conforman un elenco gobernado por el fervor fantasioso, el sueño fundacional, las actividades propiciatorias de sus empeños y proclamas, la preparación de sus emblemas y el diseño urbano de Césares, futura capital de Meridionía.

En todo momento, la novela está impulsada por el espíritu adánico de los personajes: Fundación, inicio, proyecto de una nueva sociedad. No menos intensa la memoria ancestral que lleva a sus protagonistas a recordar el trabajo titánico de los primeros colonos australes, aquellos que, alucinados e insomnes, *in illo tempore,* concibieron la transformación de una tierra dificultosa en territorio de promisión para las generaciones por venir.

René, narrador central, es quien articula las informaciones de los sucesos de emprendimiento utopista. Las recobra y entrega con solemnidad de confidencia y perplejidad de quien se siente aludido en algún repliegue de sí. La prolija memoria aúna los retratos de los caracteres y aumenta el caudal de la historia narrada a base de observaciones, en cuya abundancia podría extraviarse el enfoque central de la historia;

pero la voz del testigo sortea con hábil amenidad dicho escollo, en tanto resalta la reverberación anímica de los entusiastas protagonistas.

> Fue efectivamente al comenzar el periodo de los cactus enanos cuando Emilio Trinalba tuvo ese disgusto de corte naval. No debes olvidarlo, así comenzó todo, con esa anécdota de infante que marcó las diferencias, que las enfrentó en medio del desconcierto, me dijo cuando decidió hacerme partícipe de sus inquietudes, y me blandió un dedo apuntador que recuerdo perfecto oscilando delante de mis ojos. Más que disgusto fue rabia (27).

La obra superpone situaciones y testimonios de diversa procedencia oral, no menos que de la compulsión de documentos circunstanciales. Todo es útil al evocar una epopeya trunca, un plan liberacionista que no supo ni pudo entusiasmar a otros, con tal de recibir su consentimiento y apoyo.

Referida como material deslizante, la historia novelesca va y viene por los entresijos memoriosos de los protagonistas y el óxido de incertezas que rodea los hechos y el espíritu evocado de tan disparatada como grande empresa. La brevedad de los capítulos se extiende, en texto seguido, como un ensamble de planos remachados de observaciones curiosas y de conductas inusitadas. Más que documento, este libro ofrece, creativamente, una incisión en el espíritu latiente, dispuesto a concebir el vuelco de una aventura desajustada.

> Aquel bulbo de castaña sembrado por Emilio nunca llegó a germinar. Tiempo después entendió que no fue por haberlo hecho en una estación inadecuada o dentro de un ambiente desfavorable, a causa de una tierra que tal vez había empobrecido el porfiado y enclenque fictus de la India o por ese aire enrarecido que atosigaba al departamento durante las noches y que su imposibilidad de germinar resultaría la marca indeleble de un fracaso inminente, acercándose sigiloso, arrastrado, sin dar señal alguna de su cercanía… (107).

Más imaginativa que sus obras anteriores: *Comarca fueguina; Los cuatro dueños; Tres de la tribu, cuentos; y la novela Tierra del Fuego, en días de viento ausente*, la presente ficción es una derrota, aunque fecunda de semillas considerables. La curiosidad, el placer del lenguaje y la conmiseración, sin faltar el buen humor, quedan satisfechos y agradecidos.

Tal vez, Eugenio Mimica hubiese llevado a cabo una saga a partir de cada uno de los caracteres congregados en *Un adiós al descontento,* y esa conjetura podría haber sido un acto creativo en honor de la siempre flameante magallanidad, ese *finis terrae* donde comienza el mundo.

Jamás proclama ni lema antojadizo, el libro de Mimica acerca los ecos insurrectos y soñadores de un grupo azaroso que, sin saberlo, anticipa a otros, de hoy, porque

las postergaciones y dormideras procrean espíritus contrapuestos –en este caso– a la inercia de Administrativa. Nada más próximo a la imaginación que la realidad despampanante con que la jornada, tenida por previsible, pacta con el monólogo, el ímpetu, la ritualidad, cuando prorrumpe el anhelo de alcanzar un mundo unificado de cielo y tierra, de pretérito y porvenir, como en esta novela que uno puede leer y releer con gusto de pormenor e interés por lo insólito.

Juan Antonio Massone
Academia Chilena de la Lengua

ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 22, diciembre 2021, número 36, 401-402
ISSN 0717-6058

Diego Alfaro Palma. *Tordo*. Santiago: Cuneta, 2021: 70 pp.

Escribir y leer un poemario como *Tordo* implica poner el alma sobre la mesa. Diego Alfaro Palma (1984) ha vivido un largo viaje y, volver a darle vida a un pájaro olvidado en un papel en esta segunda edición, conlleva revitalizar las emociones pasadas y también dar cuenta de la fuerza poderosa de la nostalgia. En este sentido, esta segunda edición lo obliga a conectar con sus antiguas creencias en "la literatura comprometida, en que la escritura tenía una relación intrínseca entre el territorio y la memoria" (65). *Tordo* es un viaje literario alado. Habla de ciudades, caminos y emociones que, al mismo tiempo, dan cuenta de tradiciones literarias, obsesiones geográficas y también conmociones personales. El tordo, tal cual lo releva el autor, es una manifestación simbólica y el paralelo a su propia existencia; tal cual lo denomina el autor, su tótem, es decir, su alma puesta conexión con el imaginario animal.

Tordo es dos libros dentro de uno. La primera parte es un viaje sin brújula por lugares, regiones, personas y recuerdos que no tienen directamente un motivo común. En esta primera parte, se marca un proceso central en la poesía de Alfaro Palma, una tensión constante entre la ruralidad y la modernidad. Por un lado, es claro el proyecto de profundizar la relación de la naturaleza humana y la acción del reino animal. Ejemplo de ello es el poema "Salmón": "no temas olvidar/quién fuiste/ aquella vez en un río del sur", los salmones desovan río arriba de vuelta al origen, uno que parece olvidado, mientras que los humanos, como sugiere el poeta, tememos olvidar ese origen y a fin de cuentas, siempre se recordará naturalmente esa acción proustiana, quizás de con el solo hecho de entrar en contacto nuevamente con la corriente helada ese origen vuelva a tomar forma. La modernidad se muestra marchita y, al mismo tiempo, tensa, como en pasajes donde se recuerdan artefactos antiguos, un "chevy oxidado", o la crítica tensión que supone al autor someterse al uniforme de oficina y a la constante rutina fordista:

> la oficina copia esa realidad como un sueño que se repite en la mente del tordo, lo hace sudar frío, aletear innecesariamente, antes del despertador y la corbata que le atora el cuello (33).

La modernidad se tensa en la obra de Alfaro, sobre todo en la primera parte, con referencias a la guerra y la brutalidad humana. Normandía, Sarajevo, Verdún y los soldados parecen recorrer la mente del poeta como un elemento de reacción

activa ante la naturaleza, son esos actos vivos a los que se resiste volando el tordo que conversa con los peces y los chercanes. Para Alfaro, es un desafío vivir la vida de espalda a la naturaleza y, más aún, abrazar la ciudad moderna creada al alero de la bestialidad destructiva. Es en estos pasajes en que, con sutileza, el poeta da cuentas de su conocimiento de librero avezado, que no solo profundiza en los gestos, sino que está formado en el conocimiento profundo. Además de esto, Alfaro realiza diálogos intertextuales tácitos y directos, se menciona a Dante, Brecht y se le dedican poemas a Rubén Jacob, Árni Ibsen y Ennio Moltedo, dejando al descubierto parte del repertorio de influencias que como profundo lector ha realizado.

La segunda parte del libro, a diferencia del vuelo heterodoxo de la primera mitad, es un poema largo que dialoga directamente con el *Transiberiano* de Blaise Cendrars, un viaje con inicio y fin que, en forma de carta a Jeanne, nos hace viajar por los ojos y las alas del poeta emplumado. Las emociones dejan de ser sutiles y el alma se incendia de manera viva en la segunda parte del poemario, un pájaro viajero, un salmón contra la corriente que pelea su propia guerra emocional partiendo de Santiago de Chile con destino a diversas localidades que van desde Peñalolén al infierno de Dante. El tordo le cuenta Jeanne su experiencia como profesor, su militancia callejera, la lucha de los padres, y también se sincera. Sin miramientos intenta leer el destino en las cartas del tarot e, inclusive, cuestiona a su interlocutora al decir y a su propio oficio:

> te llevas un tordo a Montreal
> nos vimos sólo cuatro veces y esto podrá parecer una excusa
> para decir un puñado de cosas sobre un plano (43).

Este último verso, me parece, le da sentido a este viaje literario, pues qué es la poesía si no el ejercicio de darle sentido a cosas, personas, planos u espacios inertes. Diego Alfaro nos cuestiona, nos obliga a pensar en nuestra relación entre lo político y el texto escrito en un libro que a pesar del paso de los años no pierde actualidad. Esta segunda edición, realizada en plena pandemia, nos invita como el pájaro sureño a viajar, los sueños, las ambiciones y las geografías de un poeta emocionalmente errante, que rinde homenaje a sus maestros, y que también vuelve a mirar con nostalgia sus sentimientos, dejando en el camino más de una pluma que nos permita planear sobre un mapa bidimensional dando vida a la nostalgia y, al mismo tiempo, invitándonos a buscar nuestra propia trinchera personal y literaria.

Matías Hermosilla
Stony Brook University

ANALES DE LITERATURA CHILENA

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Anales de Literatura Chilena recibe trabajos originales e inéditos en español de investigadores nacionales o extranjeros. Solo se publican trabajos que aborden lo literario en sus distintos géneros o en propuestas multidisciplinarias, en el ámbito de la literatura chilena.

Anales de Literatura Chilena incluye en cada número cuatro secciones diferentes para las cuales solo se aceptan colaboraciones inéditas. Las secciones por orden de publicación en cada número son las siguientes:

Artículos: son textos interpretativos que incluyen el planteamiento de una hipótesis de lectura a partir de textos y documentos literarios, y a la vez consideran para el estilo e interpretación un corpus bibliográfico, el cual se debe especificar al final del texto. Deberán presentar título principal tanto en castellano como en inglés, además de un abstract/resumen (entre 100 y 200 palabras) y tres palabras clave, todo en ambos idiomas. Deberán además precisar, en una nota al pie en la primera página, el contexto investigativo en el cual se inserta el artículo (si es el caso: título del proyecto global, fondo que financia, número de proyecto, si se trata de un fragmento de tesis, etc.). Su extensión no deberá superar las 6.500 palabras como máximo, a espacio y medio, en tipografía Times New Roman 12.

Notas: son textos descriptivos de una obra o libro o artículo, seguidos de una evaluación que mida su interés u originalidad. En el caso de que no se haya consignado antes se incluirá información sobre el autor y su obra en el género que se trate. El propósito de la nota es proveer información objetiva en relación a la obra.

Documentos: son textos que registran parte de los acontecimientos culturales relevantes del pasado y del presente, siempre en un ámbito que aluda a la literatura chilena directa o indirectamente. Entendemos por ellos, discursos, memorias, presentaciones, clases magistrales, exhibiciones, etc. Esta sección comprende un apartado de *Textos recobrados*, que busca recuperar páginas de valor histórico y escasa circulación editorial.

Reseñas: son textos evaluativos de novedades editoriales en todos los géneros literarios. Deben incluir la ficha bibliográfica completa (título, autor, ciudad, editorial, año y número de páginas). Su extensión no debe superar las 1000 palabras.

Todos los trabajos deben cumplir con las siguientes normas para ser sometidos al proceso de evaluación. Estas normas se corresponden con el formato *MLA Handbook*, de la quinta edición o posterior.

En todos los trabajos las notas deben ubicarse al pie de cada página y estar numeradas.

Siempre las palabras o frases extranjeras deberán ir en cursiva y los términos técnicos transcribirse en comillas simples.

Todas las citas deberán insertarse en el texto entre comillas dobles, a excepción de aquellas que superan las cuatro líneas de extensión, las cuales deberán ir sin comillas y en un párrafo aparte, con un margen mayor al del resto del texto y en fuente Times New Roman 10. Para ambos casos se explicitará la referencia bibliográfica en el texto mismo a través de un paréntesis al final de la cita que indicará el (los) apellido(s) del (los) autor(es), seguido del número de página. En caso de que la bibliografía del trabajo consigne más de una obra del (los) mismo(s) autor(es), deberá explicitarse el título de la obra citada dentro del paréntesis a través de su primera palabra o más, si es necesario. Ejemplo para citas textuales dentro de un artículo:

Sin mención del autor en el texto: "Dicen que Chile era como una casa vieja, larga y flaca como una culebra" (Fernández 135).

Con mención del autor en el texto: Como bien dice Fernández: "Dicen que Chile era como una casa vieja, larga y flaca como una culebra" (135).

Como referencia para citar en bibliografía, considerar los siguientes ejemplos:

Libro: Droguett, Carlos. *Patas de perro.* Santiago: Zig-Zag, 1969.

Capítulo de libro: Sontag, Susan. "El artista como sufridor ejemplar". *Contra la interpretación y otros ensayos*. 1961. Trad. Horacio Vázquez. Buenos Aires: Debolsillo, 2007. 59-70.

Artículo de antología: Aínsa, Fernando. "Reflejos y antinomias de lo problemático de la identidad del discurso narrativo latinoamericano". *Identidad cultural latinoamericana. Enfoques filosóficos literarios*. Ed. Enrique Ubieta Gómez. La Habana: Editorial Academia, 1984.

Artículo de revista: Montes, Cristian. "La idea de arte y artista en la *Lección de pintura* de Adolfo Couve". *Anales de Literatura Chilena* 11 (2008): 119-136.

Tesis de grado: Areco, Macarena. "Novela híbrida trasatlántica". Tesis doctoral. Santiago: UC, 2006.

Artículo de página web: Tagle, Matías. "Gabriela Mistral y Pedro Aguirre Cerda a través de su correspondencia privada (1919-1941)". SciELO-Scientific Electronic Library Online. 2002. 7 Abr. 2009.

Anales de Literatura Chilena recibirá textos para todas sus secciones, y los autores deberán indicar su nacionalidad, el nombre de la institución a la que pertenecen y el país de esta, y su dirección de correo electrónico, datos que serán publicados en el caso de los artículos aceptados.

Anales de Literatura Chilena posee un riguroso proceso de selección que consiste en la lectura de dos evaluadores anónimos, de distintas instituciones o universidades. Si hay consenso, el original es publicado, de lo contrario se buscará una tercera opinión. Los criterios de evaluación son los siguientes: originalidad, contextualización del trabajo, actualidad, contribución al conocimiento y aspectos formales.

Anales de Literatura Chilena considera un proceso editorial de seis a doce meses, tomando en cuenta las etapas de recepción, evaluación y confirmación de publicación.

El director de la revista se reserva el derecho de distribuir en los distintos números de *Anales de Literatura Chilena* los textos evaluados según los requerimientos de cada edición, y estos se orientarán generalmente por criterios temáticos. Los autores de los textos son responsables del contenido y las percepciones y comentarios expresados, los cuales no coinciden necesariamente con la dirección y los comités de la revista.

Anales de Literatura Chilena solicita una copia digital en formato *Word* y una copia digital en formato *PDF* de todos los textos, y estas deberán enviarse a la dirección electrónica <analesliteraturachilena.letras.uc.cl>.

Anales de Literatura Chilena

SUSCRIPCIÓN

Nombre y apellidos..

Dirección, Ciudad .... País...

Teléfono, Fax .... E-mail ....

Precio de suscripción anual: CHILE $ 20.000
EXTRANJERO: HISPANOAMÉRICA $ 30USD
EE.UU. Y EUROPA $ 45USD
Incluye flete aéreo

CENTRO DE ESTUDIOS DE LITERATURA CHILENA
FACULTAD DE LETRAS
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
Av. Vicuña Mackenna, 4860, CP 782-0436, Campus San Joaquín, Santiago de Chile
Teléfono (56-2) 22354- 7885 E-mail: parriola@uc.cl

Anales de Literatura Chilena

SUSCRIPCIÓN

Nombre y apellidos..

Dirección, Ciudad .... País...

Teléfono, Fax .... E-mail..

Precio de suscripción anual: CHILE $ 20.000
EXTRANJERO: HISPANOAMÉRICA $ 30USD
EE.UU. Y EUROPA $ 45USD
Incluye flete aéreo

CENTRO DE ESTUDIOS DE LITERATURA CHILENA
FACULTAD DE LETRAS
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
Av. Vicuña Mackenna, 4860, CP 782-0436, Campus San Joaquín, Santiago de Chile
Teléfono (56-2) 22354-7885 E-mail: parriola@uc.cl

Diseño de Portada y Diagramación:
Gráfica LOM

Impresión:
Gráfica LOM. Fono: 228606800

Depósito Legal conforme a Ley N.º 16.643, Art. 4.0

Impreso en Santiago de Chile

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

ANALES DE LITERATURA CHILENA

AÑO 22 • DICIEMBRE 2021 • NÚMERO 36

La Dirección — Presentación

I. ARTÍCULOS

ARTÍCULOS

CLAUDIO ROLLE — Manuel Lacunza y la voluntad de comprender

VERÓNICA RAMÍREZ Y PATRICIO LEYTON — Gabriela Mistral y su lectura de Camille Flammarion: ciencia, religión y educación (1904-1908

NIBALDO ACERO — Equilibrio y embriaguez en *Ayer* de Juan Emar: la pintura como instinto de supervivencia

LUIS HORTA CANALES — De Lafourcade a Ruiz: comuniones y polaridades a partir de *Palomita blanca*

ISMAEL GAVILÁN — La singularidad de la autorreflexión ensayística. *La palabra quebrada* de Martín Cerda como poética del ensayo

BRAULIO FERNÁNDEZ B. Y ZENAIDA SUÁREZ M. — Y “el lobo bautista me dio alcance”. Una relectura de *Lobos y ovejas* de Manuel Silva Acevedo

NIELS RIVAS NIELSEN — Plagio del silencio: Soledad Fariña pronuncia las palabras no escritas de Clarice Lispector

MARÍA CLAUDIA MACÍAS — De Rimbaud a Lalo Cura en la narrativa de Bolaño: la herida que no cierra

CÉSAR DÍAZ-CID — La obra literaria de Carlos Franz: Santiago de Chile en formato ensayo y la segunda persona como estrategia estética

ROBERTO AEDO — *El espíritu del valle no muere, a saber, la hembra oscura*: algunos rasgos fundamentales de la tradición china en la poesía chilena

DOSIER MARTA BRUNET (1897-1967)

(coordinado por Antonia Viu Bottini)

ANTONIA VIU — Presentación Dosier Marta Brunet

COLABORAN:

OSVALDO CARVAJAL M. – LORENA AMARO CASTRO – CLAUDIA DARRIGRANDI – PABLO CONCHA FERRECCIO – NATALIA CISTERNA JARA – ANTONIA VIU

II. NOTAS Y DOCUMENTOS

1. NOTAS

VERÓNICA ZONDEK D. — Flor de cultivo

PATRICIO LIZAMA A. — Sara Malvar en París: artistas, redes y exposiciones

2. DOCUMENTOS

IVÁN JAKSIĆ — Andrés Bello y el surgimiento de las repúblicas hispanoamericanas

MARCELO PELLEGRINI — José Martí y la Patagonia

MARÍA TERESA CÁRDENAS — Entrevista a Hernán Valdés: el largo exilio de un autor imprescindible

III. RESEÑAS

MANUEL ROJAS (Hugo Herrera Pardo) – MARÍA MONVEL (Víctor Campos)

PABLO NERUDA (Darío Oses) – PEPITA TURINA (Luisa Aedo)

EUGENIO MIMICA (Juan Antonio Massone) – DIEGO ALFARO PALMA (Matías Hermosilla)

CENTRO DE ESTUDIOS DE LITERATURA CHILENA / FACULTAD DE LETRAS